

LA CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE URBANO COMO SÍNTOMA DE UN MODELO ECONÓMICO

TRANSFORMACIÓN Y PROGRESO EN LA ZONA FRANCA DE BARCELONA Y SUS MÁRGENES

Tesina de Master

Trabajo final de Master

Joaquín Jordán del Río. NIUB: 16144041

Tutora: Laura Baigorri

Master en Producción e Investigación Artística

Especialidad Arte y Tecnología de la Imagen

Universidad de Barcelona Curso 2018/2019



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

ÍNDICE

Introducción.

Hipótesis de trabajo y objetivo.

Metodología.

1 - El modelo urbanístico de Barcelona.

- 1.1 - Barcelona. Una ciudad con puerto, un puerto con ciudad.
- 1.2 - La Barcelona Postindustrial.
- 1.3 - L'Hospitalet del Llobregat y el origen de la Zona Franca.
- 1.4 - La fábrica de la Seat en la Zona Franca de Barcelona.
- 1.5 - Tipologías de espacios y usos del suelo de la Zona Franca.

2 - Las periferias urbanas como generadores de sentido.

- 2.1 - El paisaje urbano: Espacio, territorio y paisaje. Indicadores en la Zona Franca de Barcelona.
- 2.2 - Genealogía. Perspectivas desde disciplinas de estudio.
- 2.3 - Arqueologías del presente. Indicadores en La Zona Franca de Barcelona: La playa pérdida de L'Hospitalet, el desvío del río Llobregat y La Farola.

3 - La imagen como herramienta de estudio.

- 3.1 - La representación urbana. Imaginarios fotográficos en Barcelona desde el desarrollismo franquista.
- 3.2 - Documental versus Video en Arte. Nuevos relatos y nuevos espectadores. Narrativa transmedia.
- 3.3 - Hacia una antropología visual. El medio audiovisual como herramienta de investigación social. Significación cultural y función social de las imágenes.

4 - Recuperar la ciudad. Una visión crítica en torno al modelo urbano.

- 4.1 - Reconocimiento de la intemperie.
- 4.2 - Cotidianidad. Estrategias y resistencias.
- 4.3 - Del derecho a la ciudad.

5 - Conclusiones.

Bibliografía.

Introducción

En la Conferencia de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, que tuvo lugar en 1972 el paisaje aparece citado explícitamente al referirse a «productos del diseño de paisajes», o como «paisajes que ilustran un estadio significativo de la historia de la humanidad». En 1992 se incorporó la categoría de paisajes culturales. A partir de lo anterior se define como paisaje cultural el resultado de la acción del desarrollo de actividades humanas en un territorio concreto.

El paisaje puede darnos pista de un contexto económico concreto. En función de su estructura y de sus marcos de relaciones con las personas que los habitan. En una nueva ciudad global y post-industrial se materializa en una serie de fenómenos, que podemos reconocer en mayor o menor medida en la Barcelona contemporánea y post-olímpica.

Estos fenómenos son: El inflado precio del suelo, la aparición de los no-lugares, el turismo como nuevo motor económico, la “re-programación” de los paisajes industriales obsoletos, la gentrificación y la tematización de la ciudad tradicional.

El objeto de estudio de esta investigación se centra en los indicios del modelo económico en el territorio y tiene como campo empírico el territorio de la Zona Franca de Barcelona y sus márgenes.

Una zona económica y políticamente determinante para el modelo de ciudad que ha devenido Barcelona. Una ciudad que tiene en su puerto su sala de máquinas y en su gestión del territorio su definición urbana.

La Zona Franca surgió de un frustrado puerto franco que expropió territorios para su construcción dejando sin playa a L’Hospitalet y desvió el cauce del río Llobregat para su ampliación. Una zona donde convergen cuatro planes logísticos y diversos planes urbanísticos, es un territorio cambiante que determina hacia donde se encamina la ciudad del siglo XXI.

Palabras clave: Ciudad, Indicios, Narrativas visuales, Documental, Fotografía, Paisaje, Periferia, Memoria, Vida cotidiana,

Hipótesis de trabajo y objetivos

Los medios audiovisuales pueden emplearse con una doble función: como recurso para la manifestación de los resultados de análisis realizados por métodos propios y/o como fuente para el estudio cultural que toda representación artística y expresiva conlleva. Desde mi punto de vista, es precisamente esta dicotomía funcional la que produce los problemas de definición entre géneros cinematográficos tan cercanos como el documental, el cine de ficción con vocación realista y el cine etnográfico.

Si la imagen genera narrativas visuales, ¿puede el estudio de la relación de esas imagen y el su relación con el territorio, generar herramientas que ayuden a evaluar los modelos económicos urbanos?.

El objetivo de esa investigación es poder analizar la evolución del modelo urbanístico de Barcelona, atendiendo a las periferias urbanas como generadoras de sentido y como la imagen, puede ser una herramienta de estudio para trata de recuperar la ciudad.

El trabajo en documentación de archivos y la relación con agentes para recuperar la memoria oral constituyen los objetivos secundarios.

Las pregunta de investigación que surgen de lo expuesto son las siguientes:

¿Qué tipo de territorio es constituyente del modelo urbano?.

¿Se puede hablar de modelos económicos urbanos atendiendo al paisaje periférico?.

¿El registro y diálogo con la imagen del territorio puede generar una cartografía de este modelo?.

Metodología

La primera aproximación del proyecto surgió de una dificultad: del querer investigar un territorio, que ya no existía. Hablar de un paisaje que ya no era, requería, por lo tanto, de una mirada historicista.

Entender la Zona Franca de Barcelona, requería entender de qué manera se constituye la ciudad. Que modelos propicia la aparición de zonas industriales y de como se modifica la gestión del suelo. Barajar opciones conceptuales de eso que llamamos paisaje.

La primera fase de la investigación, ha requerido de una revisión bibliográfica de referentes teóricos que planteaban un marco desde distintas disciplinas sobre la evolución de los modelos urbanísticos: Historia, arquitectura, urbanismo, sociología, economía y antropología.

También se han visitados autores desde la perspectiva crítica de modelos urbanos que apuestan por una ciudad para las ciudadanas y ciudadanos, y que abordan la cuestión política del territorio.

Paralelamente el trabajo de campo fotográfico, durante las derivas de exploración del territorio objeto de estudio, llevaba a la necesidad de reconocer el espacio a través de documentación histórica en formato imagen. Eso implicaba acudir a quien custodia la imagen histórica, es decir, acudir a los archivos fotográficos.

Empezaba así una investigación de como la imagen y su estudio puede servir de herramienta para entender y ser factor determinante para otras ciencias de estudio. La intención es atribuir a la imagen el mismo rigor en sus posibilidades de estudio. De crear una visión analítica y crítica.

A partir de ahí se ha ido configurando un trayecto para abordar el proceso de investigación. Partiendo de entender la ciudad de Barcelona en el primer bloque de la tesina, abordando después el sentido de las zonas fuera del espacio urbano

habitable (periferia y zonas industriales) y finalmente explorar posibilidades de la imagen como herramienta de estudio.

El punto final sirve para establecer la necesidad de recuperar la ciudad. De posibilitar recuperar la vida en ella.

Bloques conceptuales:

- Modelo urbano de Barcelona. / Características de la ciudad Post industrial. / Las periferias industriales como generadoras de sentido. /Arqueologías del presente.
- La imagen como herramienta de estudio./ Evolución de la representación fotográfica en Barcelona. / Hacia un nuevo medio narrativo. / Antropología visual como método.
- Objetivo, recuperar la ciudad. / Desde un reconocimiento de la intemperie.

El proceso de como llevar el nivel teórico a un proyecto artístico y que este sea parte de la investigación también ha necesitado de una metodología. La manera de plantearlo ha sido pensar en las fases del tiempo. Pensar en pasado, presente y futuro como elementos de trabajo. Tiempo ligado al paisaje y su transformación que tiene su paralelismo en el hecho de narrar con lo aprendido (desde el pasado, desde la historia), lo sabido (desde el trabajo de campo, desde lo antropológico) y como quiero contarlo (referente a las narrativas visuales y con el mensaje al espectador).

Pasado: Archivo histórico/Entrevistas/Gestión del territorio

Presente: Indicios/Archivos fotográficos/Hitos: playa desaparecida, cauce del río seco y el Faro del Llobregat.Narrativa: Cartografía/Relato/Documental-Ficción

1 - El modelo urbanístico de Barcelona.

1.1 - Barcelona. Una ciudad con puerto, un puerto con ciudad.

En 2001, el Ayuntamiento de Barcelona registró la marca comunitaria denominativa “Barcelona”. En 2012, registró la denominación “Barcelona” como marca colectiva española. El Ayuntamiento ya ha tramitado la regulación de la marca Barcelona a través de la Oficina Española de Patentes y Marcas, convirtiéndose en el primer municipio de España en regular una marca colectiva. El consistorio creará la Agencia Marca Barcelona, que será el ente público desde el que se controlará el uso correcto de la marca.

Uno de los grandes problemas que se plantean cuando hablamos de una ciudad como marca es el mismo término -brand en inglés-, que surge del marketing y se vincula normalmente al ámbito productivo y empresarial y, por tanto, a una visión más o menos mercantilista. A menudo, además, la palabra se asocia con las expresiones verbales o visuales de un producto, de una organización o de un territorio, muchas veces en relación con una campaña de comunicación o promoción.

La marca de un lugar es la reputación que tiene, o las asociaciones mentales que provoca, entre sus diferentes públicos. Tiene un impacto fundamental en la predisposición de las personas con respecto a todo lo que este lugar dice, hace o propone, y se convierte en un elemento clave en la toma de decisiones. Una gran marca supone una gran ventaja competitiva a la hora de atraer turistas, visitantes profesionales, talento, eventos, organizaciones internacionales, inversiones y clientes, y por lo tanto más capacidad para generar ingreso.

Pero el debate baja de intensidad cuando hablamos de la marca de una ciudad en relación con su imagen o reputación, ya que todos entendemos la importancia de una buena reputación para una persona, un producto o una empresa.

La imagen de una ciudad es consecuencia de la suma de unos factores y elementos que constituyen su identidad diferenciada, así como de las acciones e iniciativas desarrolladas en el tiempo por sus diferentes actores, públicos y privados, y por los mismos ciudadanos, en el interior y en el exterior. El continuo

proceso de transformación de Barcelona, con dos momentos clave en la historia reciente -los Juegos Olímpicos de 1992 y la conversión del distrito industrial del Poblenou, el antiguo “Catalan Manchester”, en el distrito de la innovación, el 22@-, la ha hecho capaz de ofrecer supuestamente a sus habitantes una mayor calidad de vida y a la vez ha incrementado su atractivo para los visitantes. Esta transformación prosigue en la actualidad con planes constantes de cambio y renovación, nuevas inversiones, equipamientos y servicios, y proyectos clave como la capitalidad del móvil.

¿Cómo ha conseguido Barcelona una imagen que hace que más de 7,5 millones de turistas quieran visitar la ciudad cada año; que la ha convertido en el principal destino de cruceros de Europa y el Mediterráneo y en una de las ciudades favoritas del mundo para la organización de congresos internacionales en los ámbitos científico y empresarial; que hace que estudiantes de todo el mundo quieran venir a estudiar aquí, o que, en muchos rankings internacionales, sea considerada como uno de los lugares preferidos para hacer negocios? ¿Es básicamente fruto de unas campañas de marketing y comunicación bien diseñadas y bien ejecutadas? ¿Qué es, en definitiva, lo que le ha proporcionado a Barcelona su imagen y su reputación actuales?.

Para poder hablar de evolución de una ciudad es necesario poder entenderla observando como ha sido su modelo urbanístico. Su modelo de ciudad.

En el caso de Barcelona, de una ciudad portuaria, es de vital importancia entender el papel del puerto. Entender su relación con el mar.

Con lo que significa desde un punto de vista económico; lo que se refiere a modelos e negocio y relaciones humanas.

La expansión territorial de Barcelona que enfrentó en el último tercio del siglo XIX liberada de las murallas, desarrollando paulatinamente el Ensanche, con un crecimiento de actividad y población que, también, afecta a los Municipios del Llano de Barcelona no sujetos al Plan de Ensanche: el Plan Cerdá. Podemos entender que la actividad del centro (Barcelona) se irradia a los municipios cercanos (Gràcia, Sants, Sant Martí, Sant Gervasi, Sant Andreu i Les Corts) aunque en

menor medida a los municipios con una base más rural y agraria (Sarrià, Horta) y tiene al puerto de Barcelona y a las terminales ferroviarias y playas ferroviarias (los Docks de que hablara Cerdà), como puntos focales de todos los movimientos económicos que arrastra, tras de sí, a una población en busca de oportunidades.¹ (Martorell,V; Florensa, A; Martorell Otzet,V, 1970, p. 82)

Cerdà, en su Plan de Reforma y Ensanche de Barcelona (1859) proponía, por motivación higienista, una destrucción de buena parte del tejido urbano del casco antiguo, mediante la introducción de tres grandes vías, dos de ellas en dirección mar-montaña para facilitar la conexión del Ensanche con el puerto.

Con la llegada de la Revolución Industrial y la adopción de la propulsión a vapor en la navegación marítima se hizo necesario ampliar de nuevo las instalaciones portuarias de Barcelona. Los buques cada vez eran más grandes, tenían más capacidad de carga y más calado, por lo que no era necesario sino imprescindible el acondicionar el puerto para estas naves.

En 1931 se finaliza la construcción de las torres del teleférico que conectan el puerto con la montaña de Montjuic. La primera torre llamada de San Sebastián está situada en la Barceloneta con una altura de 78,4 metros, la segunda torre de Jaume I de 107 metros de altura y a medio camino entre la Barceloneta y Montjuic está en el muelle de Barcelona, mientras que la última estación apoyada sobre el terreno de la montaña junto a Miramar, se encuentra a una altura de 56 metros sobre el nivel del mar y ejerce de estación motora de toda la línea. Este impulso se vió bloqueado con el periodo de ambas guerras mundiales mas la Guerra Civil española, y no fue hasta prácticamente 1960 que empezó a recuperar y reparar sus instalaciones y su actividad comercial.

En 1992 con el empuje de los Juegos Olímpicos el puerto recibió otra ola de nuevas infraestructuras con la construcción del centro comercial del Maremagnum, el Aquarium y el cine IMAX en el Muelle de España además del edificio del World

¹ AA.VV V. 1970. (Martorell Portas - A. Florensa Ferrer - V. Martorell Otzet. Historia del urbanismo en Barcelona. Del Plan Cerda al Area Metropolitana. Ed. Barcelona.

Trade Center en el Muelle de Barcelona; se construye la Rambla de Mar, un puente entre el muelle del portal de la paz y el muelle de España; se acondiciona el Port Vell como zona de ocio; ya entrado el siglo XXI en el año 2000 se construye el puente basculante Puerta de Europa el mayor puente de mundo de su tipo y en 2003 se inaugura la bocana norte situada en el rompeolas entre el muelle de Levante y el muelle de Contradique; en 2006 concretamente se comienza la construcción del Hotel W conocido popularmente como el “hotel vela” con su Plaza de Mar y junto a unas nuevas instalaciones portuarias deportivas junto a la bocana norte.

Todas estas instalaciones pertenecen al puerto interior en la zona norte, en dirección sur el puerto comercial y de transporte de mercancías se amplió enormemente llegando hasta el Prat del Llobregat, empezando por la Terminal de Contenedores de Barcelona, los muelles de Álvarez de la Campa, de Príncipe de España, de la Energía, de Contradique y el muelle del Prat con la Terminal BEST junto al río Llobregat.

Y en la actualidad sigue creciendo junto a la actividad comercial de mercancías y pasajeros, está prevista la construcción de más terminales de carga mixta mediante transbordadores y la adición de nuevas terminales de cruceros en el muelle adosado junto al rompeolas.

El puerto de Barcelona ha ido ampliando sus instalaciones de una manera sucesiva y constante a lo largo de la historia. La oportunidad de crecimiento económico que el papel del puerto ha tenido ha sido, sin duda alguna el motivo principal. Actualmente es el puerto con más crecimiento a nivel europeo, el más importante del Mediterráneo y sigue aumentando sus datos, tanto en tráfico de mercancías como en tráfico de personas.²

Su crecimiento y dimensiones parecen no tener freno. Geográficamente hacia el norte no ha podido crecer por una cuestión física de espacio y lo ha tenido que hacer hacia el sur. Hacia localidades cercanas como L’Hospitalet de Llobregat y

² Informe estadístico Puerto de Barcelona. (Consultado el 1 de mayo de 2019)
http://www.portdebarcelona.cat/es_ES/web/autoritat-portuaria/estadisticas

hacia El Prat de Llobregat donde se encuentre el Aeropuerto, convirtiendo la zona en un área con alta densidad en lo que a red de infraestructuras se refiere.

Para poder hablar de la marca Barcelona es importante focalizarnos en lo que no se ve y que está fuera de este discurso de bienestar asociado a una marca. Tratar de visibilizar a esos “otros” habitantes de Barcelona, de la “otra” Barcelona que está lejos de los flujos productivos.

Existen los barrios en las antípodas de lo que la marca Barcelona quiere potenciar. Una ciudad construida alrededor de una marca y un estilo de vida institucionalmente explotado con unas finalidades concretas.

Muchas veces son estos lugares los que acogen un paisaje industrial que la ciudad expulsa por no ser atractivo y por ir en contra de una imagen asociada a una imagen. Son los reductos de una Barcelona industrial.

1.2 - La Barcelona Postindustrial.

La revolución industrial llegó con retraso a España respecto a otros países europeos. En Europa la primera revolución industrial (finales del siglo XVIII - finales del siglo XIX) y la segunda (desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX) sirven de marco para el proceso de industrialización desarrollado en España. Los procesos de industrialización marcaron fuertes transformaciones que condujeron a una nueva manera de funcionamiento de la ciudad y, por consiguiente, una nueva organización del territorio y de la sociedad.

Barcelona fue el foco de la Revolución Industrial en España. La liberalización del comercio entre la metrópolis y las colonias, primero con el reglamento de 1765 que permitía a Barcelona comerciar con las islas del Caribe, posteriormente con su ampliación en 1768 y, finalmente, con la promulgación por parte de Carlos III del Reglamento de libre comercio en 1778, posibilitaron un flujo comercial y unos procesos de acumulación de capital que generaría primero la instalación de las

manufacturas de indianas y, posteriormente, la paulatina instalación de fábricas con energía de vapor.

El crecimiento económico e industrial tuvo, lógicamente un impacto en el crecimiento de la población y, subsidiariamente, en la emergencia del problema de la vivienda, en una ciudad que, desde el decreto de Nueva Planta, al ser declarada plaza fuerte, no tenía posibilidad de crecer territorialmente más allá del cinturón de piedra de sus murallas. La progresiva industrialización de la ciudad tiene un impacto en los sistemas de vida cotidiana.

El resultado es una ciudad densa, de calles estrechas, con déficit de viviendas de alquiler, poco soleadas y mal ventiladas, se prefiguran dos soluciones, el derribo de las murallas, y el crecimiento de la ciudad por el llano de Barcelona.

A finales de la década de 1850 del siglo XIX fue necesario derribar las murallas para extender Barcelona, como estaba aconteciendo, también, en otras ciudades europeas. El derribo de las fortificaciones y la propuesta del ensanche significó un gran cambio para la ciudad. En 1859 el ingeniero Ildefons Cerdà i Sunyer propuso el Proyecto para la Reforma y Ensanche de Barcelona, aprobado definitivamente en 1860 por el Ministerio de Fomento.

Un período de crecimiento industrial se efectuó en Barcelona a raíz de la Exposición Universal de 1888. Posteriormente enlazaría con la nueva revolución industrial a partir de la electrificación y, la construcción del ferrocarril Morrot-Vilanova-Valls.

El siglo XX amaneció con la propuesta de otra nueva Barcelona. Una nueva Barcelona que respondía a una etapa distinta del orden económico y, sobre todo, a una situación en que las voluntades políticas estaban cambiando tras el 1898 y el fin, casi total, del imperio colonial español.

El problema que se plantea en el primer tercio del siglo XX es el de dar respuesta y aportar soluciones a la producción de vivienda masiva. El problema de la vivienda genera nuevas “formas urbanas” respondiendo a nuevas tipologías edificatorias, pero también a la gestión productiva del parcelario. En la ciudad

antigua y en los cascos tradicionales de los pueblos agregados, se mantiene una estructura tupida de parcelario y un sistema de construcción entre medianeras. En el Ensanche, aunque hay una tendencia inicial a la edificación aislada, tipo “palacete”, muy rápidamente y por cuestiones de rentabilidad económica, se pasará al sistema de edificación entre y tomando una especial relevancia el chaflán.

En los territorios por urbanizar, encontraremos varias formas de gestionar la edificación. Una parte del crecimiento urbano, más allá de los límites del proyecto de Ensanche, se realizó mediante proyectos puntuales de urbanización. El propietario del terreno presentaba al ayuntamiento un proyecto urbanizador en el que se trazaban calles y se podía llegar a definir el parcelario. El ayuntamiento no lo sancionaba, siempre que no supusiera problemas con otros propietarios y, ya que no se disponía de un Plan General hasta el de 1917, aceptaba el trazado de las nuevas calles si cumplían con las normas generales de alineaciones y rasantes presentes en las Ordenanzas.

Manuel Castells³ se centra en las consecuencias de la reestructuración de la economía sobre la representación espacial de las ciudades. Esta reestructuración económica se inició en la década de los años 70, con el paso de la sociedad articulada en base a una concentración del sector industrial en el centro de las ciudades a una economía que concentra otro tipo de recursos relacionados con la gestión y el control de la producción, deslocalizando partes importantes de la producción industrial a otras regiones que forman parte de los actuales países emergentes. Así, muchas industrias de las ciudades se convierten en obsoletas en tanto que disminuye su capital económico, su recaptación de impuestos y se producen pérdidas de empleo como también su capacidad de generar empleo en el caso de que no se transformen, o bien que no constituyan anteriormente centros financieros, como es el caso de Londres, en el cual las industrias ya se ubicaban en los alrededores. La revolución tecnológica ha posibilitado el abaratamiento de

³ CASTELLS, M. 1995. La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional. Madrid: Alianza Editorial.

las producciones en tanto que permite la deslocalización de la producción coordinada desde una determinada región. Esta gestión y control de la producción ha ido en aumento, lo que ha generado un cambio en la estructura ocupacional, debido a que la producción ha podido mantenerse -incluso aumentarse- gracias a la innovación en maquinarias, lo que ha provocado una expulsión de una parte significativa de los trabajadores de cadenas de producción, al tiempo que ha fomentado la expansión de una fuerza de trabajo especializada. Esta transformación de la estructura ocupacional se puede reconocer física, económica y socialmente.

En sociología, la sociedad posindustrial es el estado de desarrollo de una sociedad en la que el sector servicios genera más riqueza que el sector industrial de la economía.

El tránsito de la sociedad industrial a la postindustrial ha ido acompañado de un conjunto de transformaciones económicas y demográficas que han desencadenado efectos relevantes en la estructura social de los países desarrollados. El aumento de la desigualdad social es uno de estos efectos, manifestándose con más intensidad en el ámbito urbano, donde también se ha visto afectada la estructura socioresidencial.⁴

A partir de la Revolución Industrial, la organización de trabajo se transformó hacia la primacía de la producción masiva, donde cada persona forma parte de un gran sistema de fabricación. La innovación tecnológica tiene un auge importante, basado en la lógica coste-beneficio. Con esto, las relaciones laborales se vuelven también salariales y dependientes del mercado.

Posteriormente surge la Sociedad Postindustrial, principalmente a partir de la revolución tecnológica, la transformación de la geopolítica global, la interdependencia económica a escala global, las relaciones entre economía, estado y sociedad, donde el estado regula los mercados, genera competencia a

⁴ SISTO, V. 2009. Cambios en el trabajo, identidad e inclusión social en Chile: Desafíos para la investigación. Revista Universum, 24(2): 192-216.

nivel global, y deja de ser estado de bienestar, y finalmente, una reestructuración interna de capitalismo.

Estos fenómenos se manifiestan con más intensidad en el ámbito urbano en la medida en que es precisamente en este escenario donde las transformaciones socioeconómicas y demográficas se manifiestan de forma más aguda. La influencia que ejercen los cambios económicos estructurales, particularmente el proceso de desindustrialización, respecto a la composición social y la configuración de la estructura socioresidencial de las grandes ciudades es un tema que ha sido objeto de estudio en el ámbito de la sociología urbana desde los años ochenta.

Uno de los objetos de estudio se centra en la aparición de enclaves de exclusión social en las grandes ciudades,⁵ pero también en una áreas, un territorios con un carga de sentido concreta después de un uso ya convertido en pasado.

Puede el paisaje darnos pista de un contexto económico concreto. En función de su estructura y de sus marcos de relaciones con las personas que los habitan.

Creo conveniente partir de la Convención del Patrimonio Mundial de París, adoptada por la Conferencia general de la UNESCO en 1972, que creó un instrumento internacional único que reconoce y protege el patrimonio natural y cultural de valor universal excepcional. La Convención proporcionó una definición del patrimonio muy innovadora para proteger los paisajes. En 1992 se incorporó la categoría de paisajes culturales. A partir de lo anterior se define como paisaje cultural el resultado de la acción del desarrollo de actividades humanas en un territorio concreto.

El paisaje cultural es una realidad compleja, integrada por componentes naturales y culturales, tangibles e intangibles, cuya combinación configura el carácter que lo

⁵ MASSEY, D.S. y DENTON, N.A. 1993. American Apartheid: Segregation and the making of the underclass. Cambridge: Harvard University Press.

MINGIONE, E. 1996. Urban Poverty in the Advanced Industrial World: Concepts, Analysis and Debates. En: E. MINGIONE (ed.), Urban Poverty and the Underclass: A Reader. Oxford: Blackwell.

identifica como tal, por ello debe abordarse desde diferentes perspectivas. Los paisajes culturales se clasifican en urbanos, rurales, arqueológicos e industriales. Los paisajes industriales adquieren hoy también un carácter patrimonial. La adjetivación del “paisaje” como “industrial” implica un salto cualitativo, una visión desde el punto de vista cultural de las construcciones industriales en el territorio. La inmensa parte del territorio está ocupada por construcciones destinadas a la explotación, la transformación, la producción y el transporte de recursos.

Las políticas urbanas de la Barcelona contemporánea son comunes a muchas ciudades post-industriales, por lo que conviene tratar de definir primero qué se entiende por “ciudad post-industrial” y cuáles son sus características socioeconómicas, para así comprender mejor el tipo de proyecto urbano que en ella se desarrolla.

A partir de mediados de la década de 1970, tanto el modo de producir bienes de consumo, como la organización del trabajo productivo, cambiaron profundamente, modificando a su vez la forma en que la economía productiva ocupaba el territorio. En los países desarrollados, las áreas urbanas –que durante el período previo de acumulación fordista habían crecido en función de su capacidad industrial, vivieron un proceso de desindustrialización muy notable. El abandono industrial fue debido, en parte, a la aparición de nuevas tecnologías de información y telecomunicación, así como a las mejoras de las redes de transporte, que simplificaron los procesos productivos, integrando sus actividades industriales en redes de escala global y supraterritorial.

La ciudad dejó de ser el centro de la producción industrial, que se esparció en ámbitos territoriales mucho más amplios. Tradicionalmente la “ciudad” y la “producción” habían sido conceptos análogos: la ciudad era precisamente el lugar de producción de bienes y producción de conocimiento. El nuevo modelo económico (neoliberal) habría de transformar tanto las ciudades, como las formas de ocupación del territorio. La ciudad dejaría de ser, como lo había sido históricamente, el ámbito productivo por excelencia y los sistemas de producción tardo-capitalista del último tercio de siglo XX Y perdieron la necesidad de

concentrar, en un mismo lugar, las infraestructuras, la fuerza del trabajo y el capital, desembocando en una dispersión en el territorio de los usos urbano-industriales.

En la ciudad post-industrial, además, gracias a las ya mencionadas tecnologías de la información y transporte, también se dispersaron las áreas residenciales, ya fuera en áreas suburbanas pequeño-burguesas, o en programas habitacionales para clases trabajadoras. Aumentaron las distancias entre lugar de residencia (suburbial) y lugar de trabajo (urbano). Los residentes de la ciudad pasaron de ser habitantes de un lugar concreto (un barrio, una calle), a ser territoriantes⁶ entre lugares, residentes parciales de una ciudad que tomó formas mucho más dinámicas

Si tradicionalmente la ciudad había sido un conglomerado arquitectónico, relativamente denso, más allá de cuyos límites comenzaba la naturaleza o lo rural; hoy en día la ciudad ha perdido su forma, sus límites se han desdibujado, y la ocupación urbana del territorio se ha desperdigado.

Por último, a pesar de la dispersión de las actividades urbanas (industriales, residenciales o de servicios) de la nueva ciudad post-industrial, la centralidad socioeconómica de la ciudad histórica se vió paradójicamente reforzada. La internacionalización de los flujos económicos hicieron de la nueva ciudad, más que un polo industrial-productivo, una suerte de epicentro de los movimientos financieros y los circuitos de información, dando lugar a lo que Saskia Sassen (1999, pp. 369-385)⁷ describe como una suerte de “concentración difusa”, muy característica de la ciudad global contemporánea. Esta nueva ciudad global y post-industrial se materializa en una serie de fenómenos, que podemos reconocer en mayor o menor medida en la Barcelona contemporánea y post-olímpica.

Estos fenómenos son: El inflado precio del suelo, la aparición de los no-lugares, el turismo como nuevo motor económico, la “re-programación” de los paisajes industriales obsoletos, la gentrificación y la tematización de la ciudad tradicional.

⁶ Muñoz, F. 2008. Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona.

⁷ Sassen, S. (1999). La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio. Buenos Aires. Eudeba.

El área metropolitana de Barcelona inicia prácticamente ya en el siglo XXI un segundo período de terciarización de su sistema productivo que es definitivo en la polarización de la estructura ocupacional. Este período se inicia con una etapa de crecimiento económico en el que los trabajadores del sector servicios, cualificados y no cualificados, empiezan a perfilarse como los más relevantes en la estructura ocupacional. Sin embargo, la desigualdad social continua disminuyendo hasta la llegada de la crisis. El aumento progresivo de la inserción laboral femenina que tiene lugar a partir de mediados de los 90 se produce sobre todo en base a ocupaciones de servicios semicualificados contribuyendo a aumentar los ingresos de los hogares donde antes las mujeres eran inactivas. Esto provoca una reducción de la dispersión de la renta que contrarresta el efecto de la polarización de la estructura ocupacional.

En esta nueva ciudad, y en el marco socioeconómico que la ha propiciado, se han abierto nuevas formas de diseñar y proyectar la ciudad. La desindustrialización de las ciudades ha hecho necesario repensar los tejidos urbanos de uso industrial obsoleto. Estos paisajes, habitualmente recuperados mediante arquitecturas más o menos respetuosas con el “patrimonio industrial”, reconvierten sus usos, otrora productivos, en nuevos espacios de terciarización de la economía de la ciudad.

A principios de los años ochenta, en el contexto de la restauración democrática, la gestión urbanística de las ciudades españolas pasó a manos de las administraciones locales. En Barcelona, Oriol Bohigas, en aquel momento director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, se erigió como principal ideólogo del urbanismo de la ciudad. Sus dos ejes de actuación al frente del Departamento de Urbanismo fueron la “recuperación” de las tramas históricas de la ciudad y la “reurbanización” de las periferias urbanas.⁸

⁸ BOHIGAS, O. (1986). Reconstrucción de Barcelona. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid.

El método propuesto por Bohigas para solucionar la ciudad fue el de resolver por separado los distintos “trozos de ciudad”, haciendo de cada pequeño sector urbano un proyecto arquitectónico que, sumado al resto de fragmentos, habrían de dar lugar al todo, a la ciudad resuelta.

La defensa de una arquitecturalización de los espacios urbanos de Barcelona coincidieron en el tiempo con los procesos socioeconómicos propios de la ciudad post-industrial, que ya se han comentado. Por tanto, a menudo el proyecto urbano acababa convirtiéndose un proyecto urbanal al servicio de la imagen que la ciudad estaba construyendo de sí misma. La gran reforma de todo el litoral de la ciudad y el casco histórico de Ciutat Vella son un ejemplo histórico de urbanalización, como se tratará de explicar a continuación.

La reforma del litoral barcelonés partió de la idea que se quería asociar a la imagen de marca que se estaba construyendo de Barcelona. La idea de la “recuperación” del mar para la ciudad, que incluía la eliminación del viejo puerto y los usos existentes en la costa (como la pesca, o los barrios populares de vivienda autoconstruida de la costa), proponía la construcción de un paseo marítimo, playas artificiales y zonas de ocio costero, así como la construcción de la villa olímpica como futuro barrio residencial. La operación global habría de culminar una década más tarde, con las obras vinculadas al Fórum de las Culturas 2004.

El discurso en torno a la reforma del litoral obvió la importancia histórica que había tenido desde siempre el puerto de Barcelona, la pesca en la Barceloneta y los usos industriales del litoral del Poblenou. La reforma fue acompañada de un gran despliegue retórico y propagandístico en torno a la “recuperación” del mar para los barceloneses. Según el discurso oficial, Barcelona le había “dado la espalda al mar”, y la construcción de playas artificiales, la reconversión del Port Vell en una zona de bares y ocio nocturno, y la demolición del antiguo barrio de Icària, para la construcción del nuevo y exclusivo barrio residencial de la Vil·la Olímpica, suponían una recuperación del Mediterráneo para los habitantes de la ciudad.

Gran parte de esa retórica se fundamentó en una supuesta esencia “mediterránea” de Barcelona y los barceloneses, que también había estado presente en la

reforma de Ciutat Vella, al justificar su peatonalización y la construcción de las plazas duras en nombre de una “vida en la calle” que la condición mediterránea parece necesitar.

El discurso político-mediático fue acompañado de una arquitectura no menos retórica: la Vil·la Olímpica, las playas y el Port Vell fueron resueltos mediante arquitecturas con ciertos aires historicistas, haciendo uso de una gran diversidad de recursos estilísticos como balcones, pórticos o arcos, propios de la arquitectura del posmodernismo. También el espacio urbano se decoró, literalmente, con elementos casi pintoresquistas, como las fuentes, los embarcaderos artificiales de un puerto simulado, o la llamativa multiplicación de palmeras y vegetación de otras latitudes a lo largo de toda la costa. El resultado fue ampliamente celebrado en los circuitos internacionales de arquitectura y diseño, pero ocultó muchos de los déficits propios de la urbanización, que ya han sido citados. El precio del suelo se disparó a lo largo de todo el litoral, y muy especialmente en el barrio de la Vil·la Olímpica y sus aledaños, con la consiguiente gentrificación del barrio.

El monocultivo económico del turismo y el consumo de ocio derivaron, también, en una tematización del viejo barrio pescador de la Barceloneta. El uso turístico masivo del barrio comenzó a expulsar –y sigue expulsando– a los vecinos de rentas más bajas, y ha copado la playa de locales de ambiente y tiendas de surf. Hoy, entre el nuevo Port Olímpic y el barrio de la Barceloneta, un pez de cobre colado diseñado por Frank Gehry, simboliza la “mediterraneidad” de una ciudad en la que, entre turistas, surferos y bicicletas de alquiler, ya nadie pesca.

1.3 - L'Hospitalet del Llobregat y el origen de la Zona Franca.

La importancia económica del puerto de Barcelona para el modelo de ciudad que Barcelona es hoy en día y su evolución desde la industrialización, configuran el

marco general de análisis inicial para así, poder ir focalizando en la zona de estudio de esta tesina.

Si como veíamos las sucesivas ampliaciones del puerto han ido variando el perfil de Barcelona y su relación al mar, hay un hecho con el que la ciudad consolidó el puerto como el motor económico y pieza esencial en el modelo de ciudad: la creación de la Zona Franca de Barcelona.

La creación la Zona Franca de Barcelona constituyó un antes y un después para la ciudad, definiendo su carácter económica, social y urbanísticamente hablando, al tener un peso específico dentro del área metropolitana.

El territorio de la actual Zona Franca había sido un espacio predominantemente agrícola. A principios del siglo XIX, la actividad agrícola era la gran protagonista en la zona. En las tierras pantanosas habían grandes rebaños de vacas, cabras y ovejas. Mientras tanto, la actividad pesquera se mantenía en pequeños barrios en toda la playa, dedicados a la captura de sardinas, mújoles, lubinas y agujas.

A principios del siglo XX, las huertas, los campos, las masías fueron dejando paso al puerto, a la industria y a los diversos núcleos urbanos.

L'Hospitalet tenía playa. Tenía 10 kilómetros de litoral. Tierra adentro, un basto territorio llamado La Marina de l'Hospitalet, Se la denominaba: La tierra más fértil de Europa. Tal vez Esta afirmación, pueda ser un tanto exagerada, pero si se la reconoce como la más importante de la península. ibérica.

La pérdida de los casi 10 kilómetros que formaban La Marina de L'Hospitalet fue producto de una transacción. El Gobierno quiso crear un Puerto Franco: una área con exenciones y bonificaciones de derechos aduaneros, y compró esa franja como reserva de terreno. El proyecto no cuajó y, en los 60, se decidió crear una gran área industrial y logística anexa al puerto de Barcelona. Del proyecto original solo se conservó el nombre: la Zona Franca.

La mayor consecuencia para el barrio de Zona Franca fue la creación de la barrera que le separa del puerto autónomo de Barcelona. Este muro ha ido creciendo a medida que las ampliaciones del puerto se llevaban a cabo y no ha permitido que

el barrio se relacione con el mar. La barrera no es sólo física, sino también sensorial: Zona Franca y el Puerto son dos áreas que no comparten nada, pese a ser vecinas.

De la forma de serpiente del río Llobregat atravesando campos de cultivo, de un litoral modulado por los sus sedimentos y por el mar Mediterráneo, no queda nada. Barcelona se apropió de la Playa de L'Hospitalet para construir un puerto franco que nunca llegó a realizarse. Las formas angulosas de los muelles y diques del Puerto de Barcelona conforman hoy la vista de un lugar siempre cambiante. Son la forma de un modelo de ciudad, de una ciudad con el puerto europeo con más crecimiento económico.

En 1927 el Ayuntamiento de Barcelona convocó un concurso para dibujar los proyectos de lo que hoy en día es la Zona Franca. Se presentaron 56 candidatos y la propuesta del ingeniero danés Bjorn Petersen fue seleccionada y premiada con 40.000 pesetas como primer accésit.

La revolución industrial llevó a la Zona Franca dos grandes cambios: el primero, un tejido industrial que sustituyó la pequeña escala del barrio pesquero que era. El segundo gran cambio fue en 1865 la construcción del Moll de Sant Bernat: el comienzo del desarrollo del puerto de Barcelona. Aunque no fue hasta 1970, una vez se le ganó terreno al mar, cuando nació lo que conocemos ahora como el puerto comercial de Barcelona.

El proyecto de puerto franco realizado a principios de siglo es la causa remota del polígono industrial de la Zona Franca. En aquella época, Barcelona se caracterizaba por un fuerte crecimiento industrial y de población, características positivas que, unidas a la penosa situación de la viticultura en España y a la pérdida de las colonias en 1898, serán motivos para que, según se indica en el informe elevado por el Ayuntamiento en 1915, para que las clases productoras de la ciudad, a través del Fomento de Trabajo Nacional, propongan al Gobierno en 1900, entre otras medidas económicas, creación de zonas francas en España. No serían simples depósitos de mercancías, sino también zonas industriales y comerciales.

El Consorcio de la Zona Franca de Barcelona es una entidad pública fundada en 1916 cuyo objetivo es la dinamización económica de la ciudad de Barcelona y su área metropolitana. Es el primer consorcio constituido en España. El momento de la creación de esta entidad fue particularmente adecuado, pues a raíz de la Primera Guerra Mundial los principales puertos francos de Europa, como Génova o Hamburgo, estaban implicados en la guerra; y países neutrales como Cuba influyeron en España para que se crearan puertos francos. La administración de este depósito franco se adjudicó al Consorcio de la Zona Franca, que se creó en aquel momento. Para ello, Barcelona amplió su término municipal con terrenos que había pertenecido a L'Hospitalet y al Prat de Llobregat. En 1920 estos terrenos fueron declarados expropiables; y desde entonces la zona entre Montjuic y el Llobregat y la vía del tren a Vilanova serían declaradas de utilidad pública para construir el Puerto Franco.

La evolución del Consorcio de la Zona Franca de Barcelona podría estudiarse como caso de éxito en cualquier escuela de negocios. Desde los años sesenta hasta finales de los ochenta del pasado siglo, el impulso que dió al polígono industrial, su gran eje de actividad en ese momento, lo convirtió en una de las áreas industriales más activas de Europa.

La Zona Franca de Barcelona es un territorio sensible. El Puerto de Barcelona, el Aeropuerto de Barcelona y una red de infraestructuras ferroviarias y viarias la condicionan. Actualmente conviven en la zona: El Plan Logístico Litoral, El Plan Logístico de Delta del Llobregat, el PDU de Gran Vía y el Corredor del Mediterráneo. Todos ellos irán modelando su carácter y su paisaje durante los próximos años.

El Consorcio de la Zona Franca de Barcelona (CZFB) prevé invertir 33,4 millones de euros en 2019 y alcanzar un beneficio de 10,2 millones, en línea con los últimos ejercicios.

Zona Franca es una zona industrial y logística y tiene una superficie de 600 hectáreas donde se encuentran instaladas más de 300 empresas. El Consorcio se creó en 1916 y desde 1926 comenzó la explotación de los terrenos de La Marina de l'Hospitalet de Llobregat, que Barcelona se agregó en 1920. En la época en que se redactó el Plan Comarcal de Barcelona de 1953, todavía se pensaba en la creación de un importante Puerto Franco e incluso en la ampliación de su superficie. Sin embargo, en 1964 la Comisión de Urbanismo de Barcelona consideraba que dicha zona, de no ser ocupada por las industrias de régimen especial para las que fue creada, debería destinarse a algo beneficioso para la ciudad.

Expone también las razones por las que el establecimiento de un polígono industrial es algo muy positivo para la ciudad, como son la posesión de suelo industrial en condiciones óptimas y la ayuda que prestaría a la descon- gestión industrial, entre otras. Se dejaría también espacio para el ensanchamiento y reserva del puerto de Barcelona y para el almacenamiento de mercancías. La industria que se establecería habría de ser específica- mente portuaria, pero también podrían establecerse otras utilidades según las necesidades de la ciudad.

Desde entonces, el puerto ha tenido más ampliaciones. El motor económico no para de pedir más recursos, más espacio, más infraestructuras. El Segundo Plan Estratégico del Puerto de Barcelona 2003-2015 ha permitido la ampliación del puerto hacia el sur, mediante la desviación y traslado de la desembocadura del río Llobregat 2,5 km hacia el sur hasta alcanzar el municipio de El Prat de Llobregat.

1.4 – La fábrica de la Seat en la Zona Franca de Barcelona.

La SEAT (Sociedad Española de Automóviles de Turismo) fue creada en un despacho notarial el día 9 de mayo de 1950. La escritura pública fue firmada por el INI (Instituto Nacional de la Industria), la empresa italiana Fiat y cinco bancos

españoles. Fiat aportaba su experiencia y tecnología en el sector automovilístico. La construcción de la fábrica se inició en los terrenos de la Zona Franca de Barcelona. Esta ubicación fue impuesta por la Fiat, ya que al estar cerca del puerto estaba muy bien comunicada. La decisión iba en contra de los criterios del antiguo régimen totalitario, que siguiendo su política opresiva con Cataluña, la quería ubicar en una localidad más española.

De todas maneras, en aquellos tiempos el régimen seguía imponiendo sus principios totalitarios y los puestos de responsabilidad eran ocupados por ingenieros militares como José Ortiz Echagüe que fue el primer presidente, o Luis Villar Molina, que periódicamente inspeccionaba la construcción de las naves montado en su caballo.

La SEAT ha sido durante largo tiempo el estandarte del sector automovilístico español, la “empresa modelo” del régimen de Franco y uno de los buques insignia del Instituto Nacional de Industria. Después de considerar las soluciones posibles, el INI eligió unos terrenos de la Zona Franca del Puerto de Barcelona que, además de contar con las ventajas propias de toda industria situada en este territorio, reunía otras condiciones favorables: se hallaban próximos al puerto aduanero y a la red ferroviaria, podían ser ampliados en el futuro y contaban con un muelle propio para los aprovisionamientos y salida de los productos. Significó el germen del perfil industrial de la Zona Franca. Su construcción y ampliación modificó el paisaje de la antigua Marina de l’Hospitalet.

La factoría de SEAT fue inaugurada oficialmente por el dictador Francisco Franco. El 27 de mayo de 1957 Seat inició la venta del que sería el popular seiscientos a un precio de 73.500 pesetas, una pequeña fortuna para las familias de entonces, aunque suponía casi la mitad de lo que costaba el 1400, un turismo de tipo medio-alto de la propia Seat.

El lanzamiento del 600 creó gran expectación en su época, y la demanda era tal que los particulares debían apuntarse en listas de espera de más de un año para acceder a un vehículo que se convirtió en símbolo de estatus y que representó la imagen del milagro económico del desarrollismo español. Los argumentos del

régimen para exaltar el vehículo hablaban de “ejemplo de la laboriosidad industrial patria”.

Así, en marzo de 1957, tres meses antes de ponerse a la venta, la cartera de pedidos superó las 100.000 unidades y hubo que cerrar las admisiones. Un éxito difícil de imaginar en la actualidad. En su primer año de producción, se entregaron 2.510 unidades. Esta cifra, usando conceptos propagandísticos de los años 60, significaría que, puestos en fila, podría unirse Madrid con el mar Báltico. El Seat 600 se convirtió en todo un mito en su época. Las familias empezaban a querer salir en coche el fin de semana y todas deseaban acceder a un utilitario, por modesto que fuera. Seat tuvo que ampliar su fábrica de Barcelona para poder abarcar la demanda. La plantilla de la fábrica de la Zona Franca entonces era de 5.000 personas. La historia del Seat 600 está dentro de una etapa de crecimiento económico que permitió a las clases medias, con muchas horas extras de por medio, comprar electrodomésticos y tener su propio coche.

La producción de coches implicaron la adopción masiva del taylorismo, producción en cadena a la que no estaban acostumbrados los trabajadores. Esto empeoraba debido a que la disciplina en las cadenas de montaje era casi militar. Para evitar que los trabajadores se mezclaran y hablaran entre ellos se ordenó que los trabajadores de las diferentes secciones y puestos se vistiesen con uniformes e insignias diferentes, lo que permitía identificar en cualquier momento quien estaba fuera de su lugar habitual.

Pronto se produjeron los primeros conflictos laborales. Se daban en el interior de la fábrica y para detenerlos, en algún momento los encargados, muchos de ellos militares retirados, patrullaron por la fábrica a caballo.

Junto con los cambios sociológicos que aportó el Seat 600 a Catalunya y España, la empresa dió paso a la existencia de una potente industria automovilística, con una gran concentración de trabajadores. Seat llegó a superar los 25.000 empleados, cosa que hizo que en la factoría las luchas para conseguir mejorar los convenios o para obtener primas fueran habituales mucho antes de llegar la

democracia.

El 6 de octubre de 1971 es una fecha que los trabajadores de Seat nunca olvidan. Aquella jornada unos 6.000 obreros ocuparon pacíficamente la factoría para reclamar la readmisión de los compañeros despedidos meses antes, los habían convocado el sindicato de Comisiones Obreras de la fábrica.

Antonio Ruiz Villalba tenía 33 años, era soldador en el taller 33 de la planta desde hacía seis años. Participó con sus compañeros en la lucha. Murió el 10 de octubre a causa de ocho balas que disparó la policía franquista. Los testigos hablan de una verdadera batalla campal de los grises contra los trabajadores, que causó muchos heridos de bala. A estas agresiones respondieron con barricadas en los talleres y tirando tornillos y tuercas a los caballos para que resbalaran. Aquel fue el inicio de una conflictividad creciente.

A partir de aquel momento el régimen franquista no tuvo tregua por parte de los obreros de Seat. De aquella época es el dicho: "Cuando Seat estornuda, Catalunya se constipa".

En la década del 1950-1960 se empiezan a producir importantes cambios que acabarían por convertir a Barcelona en el centro de gravedad de la industria catalana y en la mayor concentración industrial española.

La instalación de grandes centros de producción de los sectores emergentes, como el del material ferroviario (Macosa), la automoción (SEAT, Pegaso-ENASA, Montesa, Ducati) o de bienes de equipo como las máquinas de escribir y de calcular (Hispano Olivetti) cambiarían de escala y de contenido el paisaje industrial barcelonés, al ocupar grandes superficies en amplios y modernos complejos fabriles y desarrollar innovaciones industriales y técnicas propias del fordismo. Estas grandes empresas favorecieron el desarrollo, casi siempre en zonas próximas, de un buen número de empresas auxiliares.

Por otra parte, se desarrollaron, gracias al aumento del nivel de vida y de la capacidad adquisitiva, aquellas industrias vinculadas al consumo familiar y al equipamiento del hogar, como fueron la producción de electrodomésticos (lavadoras, frigoríficos, cocinas, máquinas de coser, radios, televisiones, menaje

etc.) y de otros tipos de bienes de consumo (bolígrafos, hojas de afeitar, artículos de perfumería y limpieza, alimentación, vestido, fornituras) que acapararon gran parte del mercado catalán y español.

La Zona Franca de Barcelona es el polígono industrial urbano más importante de Europa y ocupa 600 hectáreas. Reúne a más de 2300 empresas y ocupa a 43.000 personas. Un polígono que nació con la intención de ser un puerto franco, el uso de suelo ha pasado de un uso del sector primario, agrícola mayoritariamente, a un uso industrial, comercial, viario e inmobiliario posteriormente.

1.5 - Tipologías de espacios y usos del suelo de la Zona Franca.

El uso del suelo comprende las acciones, actividades e intervenciones que realizan las personas en modificación y/o gestión sobre un determinado tipo de superficie para producir, modificarla o mantenerla. Avanza hacia el denominado capitalismo de plataforma con la implantación de compañías logísticas ligadas a la tecnología digital y a las transformaciones en la estructura económica.

El Plan Comarcal de 1953 de Barcelona presentó entre su documentación urbanística un plano del suelo industrial existente justo en el inicio de los cambios antes aludidos. En dicho plano se muestra que las actividades industriales ocupaban buena parte de la ciudad, destacándose las fuertes concentraciones de las áreas de levante y poniente así como la dispersión de industrias por buena parte de todo el tejido urbano.

La normativa urbanística del plan Comarcal de 1953 estableció la separación entre vivienda e industria, mientras que nuevos marcos legales como la Carta Municipal de Barcelona (1960) que creó el impuesto de Radicación, según el cual las empresas pagaban un impuesto por la superficie ocupada, o como el Reglamento de industrias nocivas, peligrosas e insalubres- aceleraron la obsolescencia de las instalaciones de algunas empresas, abriendo expectativas de cambio de

calificación del suelo industrial, que a la vez aceleraban procesos especulativos. Otras empresas iniciarían procesos de transformación de suelo industrial en residencial contraviniendo, incluso mediante cambios de calificación urbanística a través de planes parciales facilitados por el propio ayuntamiento, la normativa del plan Comarcal de 1953 que las clasificaba como zonas aptas para la industria. Otro ejemplo de menor escala sería el de la España Industrial, antigua factoría textil que ocupaba 7 hectáreas y que inició la transformación de su suelo industrial en residencial contraviniendo la ordenación urbanística vigente, y desoyendo las peticiones vecinales para su transformación en equipamiento.

Comenzó, entonces lo que algunos estudiosos del tema denominamos una nueva “desamortización”, en este caso de terrenos de instalaciones industriales, iniciándose un proceso que, con algunas interrupciones pero sin apenas tregua, ha llegado hasta hoy. La crisis económica de 1973, afortunadamente, retrasó y paralizó muchos de estos proyectos de reconversión del suelo industrial.

Con la llegada de los ayuntamientos democráticos, y gracias a la calificación de equipamiento que el Plan Comarcal de 1974-76 otorgaba a muchas instalaciones industriales, se produjo una tregua en la destrucción del patrimonio; una parte de los procesos de transformación especulativa en curso (España Industrial, Pegaso, FIAT) se lograron paralizar y dar paso en el resto de terrenos a equipamientos y espacios verdes así como a vivienda social y equipamientos (la Maquinista de la Barceloneta), de los que tan necesitada estaba una ciudad de gran densidad y con graves déficit como la Barcelona de aquellos años. Finalmente, algunas otras fábricas, manteniendo toda su estructura y tras una excelente rehabilitación, se convirtieron en equipamientos escolares y centros cívicos.

Los espacios industriales fuera de núcleo urbano tienen otras particularidades. Algo definitorio es la poca relación con los habitantes de la ciudad y por consiguiente el poco espíritu crítico que en ellos pueda levantar la evolución del uso del suelo en estas zonas.

La Zona Franca de Barcelona es un espacio ocupado por centenares de

empresas, con sus naves de producción, almacenaje o distribución. Las infraestructuras están ideadas para permitir las conexiones necesarias para que su actividad sea eficaz.

El uso del suelo ha ido deviniendo en un paso de uso industrial a un uso comercial y en algunos casos un uso inmobiliario. Todo ello en una zona ecológicamente muy importante: el Delta del Llobregat, que ha ido perdiendo su riqueza hasta situarse en un cinco por ciento de la que tuvo.

Pese a ello sigue siendo un área mu valiosa ambientalmente y sirve de hogar a multitud de especies de flora y fauna.

El Consorcio de la Zona Franca es quien gestiona el terreno del polígono de la Zona Franca. Alquila, a modo de concesiones de hasta 99 años, el terrenos a empresas interesadas en instalarse y son ellas quien levanta y construye las edificaciones que necesiten para desarrollar su actividad.

El Consorcio, aunque su nombre pueda llevara a equívocos, no solo gestiona terrenos en la Zona Franca, si no que gestiona e impulsa operaciones urbanísticas en otras partes del territorio catalán.

Pere Navarro, anterior delegado del Gobierno en el Consorcio de la Zona Franca de Barcelona, consideraba al Consorcio como una plataforma pública desde la que hacer confluir en los proyectos con impacto social y económico al sector público y al privado. En el ámbito de la vivienda. Además de la promoción del Barcelona Meeting Point, impulsa lo que denomina el primer barrio de la ciudad para los 'millennials'. Se trata de un proyecto que puede incluir unas 900 viviendas dentro del ámbito urbanístico de la Marina del Prat Vermell, que se desarrolla junto con el Ayuntamiento de Barcelona. Una zona donde se producirán los mayires movimientos urbanísticos en los próximo años.

2 - Las periferias urbanas como generadores de sentido.

2.1 - El paisaje urbano: Espacio, territorio y paisaje. Indicadores en la Zona Franca de Barcelona.

Espacio es el primero de los conceptos a exponer para poder estudiar y entender la ciudad. Mucho se ha escrito y debatido sobre la concepción del espacio, pero me gustaría dirigir la reflexión hacia el análisis de La Zona Franca de Barcelona y sus márgenes en concreto, e intentar sentar unas bases para poder leer la ciudad. Así, el concepto espacio lo relacionamos directamente con la arquitectura, dejando a un lado el análisis más visual, artístico y compositivo de la arquitectura y quedándonos con su capacidad de articular el espacio que habitamos.

Dando forma al mundo material, la arquitectura estructura el sistema de espacios en el que vivimos e interviene directamente en nuestra vida social, y no sólo de un modo simbólico y estético, ya que es capaz de crear las condiciones para generar patrones de movimiento. En este sentido, la arquitectura impregna nuestra vida cotidiana de un modo mucho más intenso que solamente por sus cualidades artísticas y no debe pasar desapercibido el efecto de la organización espacial arquitectónica en las relaciones sociales, pues son infinitos los ejemplos en los que se demuestra que decisiones arquitectónicas estratégicas sobre la forma construida y la organización espacial tienen importantes consecuencias sociales.

La construcción de edificios no difiere mucho de la de cualquier tipo de artilingo práctico, pues al fin y al cabo se espera de ellos que sean funcionales, y es su apariencia la que parece un aspecto culturalmente influyente, ya que son habituales los debates públicos sobre la estética de las edificaciones. Pero no debemos reducir la arquitectura a su mínima expresión funcional, si no que podemos comparar los edificios con artefactos en el hecho de que se conforman por el ensamblaje de sus elementos parciales creando una determinada forma.

Sin embargo, son incomparables en la capacidad que poseen de crear y ordenar los volúmenes vacíos del espacio resultante de las construcciones generando patrones concretos. Y es en realidad ese orden del espacio el propósito básico de la arquitectura, y no el objeto del edificio en sí.

El orden del espacio en edificios es, en realidad, el orden de las relaciones entre las personas. La arquitectura no es un “arte social” simplemente por que sus construcciones se configuran como importantes símbolos visuales de la sociedad, si no que la reconocemos precisamente por el modo en el que los edificios crean y ordenan el espacio, tanto de manera individual como colectiva, para que dicha sociedad se mueva, exista y tome forma.

Así, se debe tener en cuenta el concepto de espacio en la producción primera de arquitectura, y no sólo reducirlo al estudio de las superficies que conforman dicho espacio, pues el espacio no se puede confinar en el interior de las edificaciones. Pero no sólo en el campo de la arquitectura debe prestarse atención, pues si queremos llevar el análisis urbano a un plano de interrelaciones debemos tener en cuenta el espacio de manera también global y no estudiarlo como espacio individual, si no integrarlo en el sistema de relaciones espaciales que constituyen los edificios y su conjunción en asentamientos.

Uno de los efectos más notables y menos estudiados de los actuales procesos de metropolización y urbanización difusa y dispersa por el territorio es el surgimiento de infinidad de espacios vacíos, desocupados, aparentemente libres; espacios sin una función clara en el nuevo entramado urbano más allá de su potencial valor especulativo, en el supuesto de que sean urbanizables. Aparecen como tierras de nadie, territorios sin rumbo y sin personalidad, despojados como están de su carácter primigenio, de su razón de ser en un territorio que ha dejado de existir. Son espacios indeterminados, de límites imprecisos, de usos inciertos, expectantes, en ocasiones híbridos entre lo que han dejado de ser y lo que no se sabe si serán. Son los terrains vagues, extraños lugares que parecen condenados a un destierro desde el que contemplan, impasibles, los dinámicos circuitos de producción y consumo de los que han sido apartados y a los que algunos –no todos- volverán algún día.

Estos espacios intersticiales opacos y abandonados se multiplican en las periferias urbanas, entre y a los lados de autopistas, autovías y cinturones orbitales, todos

ellos potentes ejes viarios imprescindibles para que el nuevo sistema urbano funcione, esquivando la continua amenaza del colapso. Estos espacios yermos son un verdadero canto a uno de los paisajes más desolados, inhóspitos y, a su vez, cotidianos y familiares de nuestros entornos metropolitanos.

Su proliferación en los terrenos de los márgenes fluviales nacidos a raíz de la canalización de la mayoría de los cursos de agua del área metropolitana de Barcelona ha sido espectacular. Dejando a un lado las discrepancias estéticas y los problemas –sobre todo de salubridad- que una actividad de este tipo, desprovista de control, pueda acarrear, lo cierto es que, desde un punto de vista social y territorial, se trata de una demostración palpable de que estos espacios obsoletos, abandonados, pueden ser objeto de un uso social alternativo, imaginativo, fugaz, versátil, variable, que difícilmente se dará en el espacio estructurado, planificado, eficiente y productivo que los ha engendrado en forma de externalidades territoriales no previstas. Es entonces cuando se convierten en espacios disidentes, de trasgresión, y es entonces, precisamente, cuando más podemos aprender de ellos, a pesar de su momentáneo anacronismo e incluso de su innegable cutrez.

Habría que comenzar por rescatar dichos espacios del anonimato; hacerlos visibles, cartografiarlos. Nos daríamos cuenta de que son muy abundantes y de variadas dimensiones y que no sólo están localizados en las periferias urbanas de las grandes metrópolis, sino también en las ciudades medias y pequeñas e incluso, a veces, en el propio centro de la ciudad. Tal vez, entonces, podríamos desarrollar algo así como la ley espacial del abandono, de la desestructuración del territorio, del negativo de la urbanización de la que parecemos estar tan orgullosos. Habría, pues, que mapear, fotografiar, recorrer y, sobre todo, sentir estos paisajes olvidados y decadentes para, así, ser capaces de hablar de ellos en tanto que sujetos y no como meros residuos de los usos que los marginan. Quizás después nos atreveríamos a proponer intervenciones paisajísticas en ellos sin caer en la mera jardinería, sino apostando por la experimentación de nuevos usos

y cánones estéticos.

2.2 – Genealogía. Perspectivas desde disciplinas de estudio.

El paisaje es el resultado de las experiencias sensoriales humanas, por lo cual muchas veces es muy difícil lograr una definición o conceptualización que esté aceptada por todos los profesionales que lo estudian. Su conceptualización difiere de acuerdo a la disciplina que lo estudie: arquitectura, geografía, historia, arqueología, sociología, antropología, etc. sin embargo todas ellas concuerdan en que es el ser humano quien lo crea, lo valoriza y lo destruye. Las diferentes concepciones del paisaje surgen en gran medida de lo anterior, pero también por las heterogéneas formas de pensamiento que mueven las sociedades en las distintas épocas históricas. Actualmente, las principales corrientes de pensamiento y análisis en las que el paisaje se circunscribe son: el neoliberalismo-capitalista y el marxismo-comunista.

Los paisajes urbanos son los paisajes predominantes de nuestro siglo XXI, los actores principales de la historia urbana actual, sin embargo su planificación y estructuración no son neutrales, obedecen a distintas épocas históricas, ideologías, políticas, filosofías y formas de ver la vida.

La ciudad como tal, es el principal elemento de los paisajes urbanos, pues ésta conformación humana la que da vida a los espacios urbanos. Una aproximación a una definición de ciudad es la que propone Manuel Delgado: “Es una composición definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de una amplio conjunto de construcciones estables, una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí”.⁹

El paisaje como un recurso invaluable para el ser humano se inserta en un medio natural, el cual es una realidad empírica y material, pero a la vez es un hecho

⁹ DELGADO, M. 2008. El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos. Barcelona: Anagrama.

social. Dentro de los paisajes el paisaje más común de apreciar, pero el más complicado de estudiar es el paisaje urbano; ya que éste último posee una dinámica estructural cambiante e impredecible de acuerdo a la sociedad en donde se cobija. Si el espacio urbano está configurado por las relaciones sociales humanas, bajo los actuales paradigmas postmodernos y capitalistas estas relaciones y estos paisajes adquieren otras connotaciones.

Un tipo especial de paisaje es el paisaje urbano. El paisaje urbano se conceptualiza como

“el resultado de una serie de transformaciones en gran parte producidas por planes y proyectos urbanos, por intervenciones arquitectónicas y por multitud de diversas actuaciones relativas a la organización de los espacios, a la forma y disposición del mobiliario urbano, etc....”¹⁰

Jean Baudrillard en su ensayo sobre la precesión de los simulacros (traducido al español como *Cultura y simulacro*)¹¹, Baudrillard recuerda un cuento de Borges sobre un mapa (es decir, una representación) tan detallada que es una correspondencia biunívoca con el territorio. Con base en esta historia, señala que en la era postmoderna el territorio ha dejado de existir y que sólo ha quedado el mapa o, mejor, que es imposible distinguir los conceptos mismos de mapa y territorio, dado que se ha borrado la diferencia que solía existir entre ellos. Baudrillard insiste en que la ficción supera a la realidad y asegura que los receptores de la Hiperrealidad desempeñan un papel pasivo. Para él no existe la construcción de sentido independiente.

Los simulacros son, entonces, aquellos elementos que, según la metáfora de Borges, hacen emerger un mapa (modelo virtual) por encima del territorio real. Ese mapa (o modelo virtual), construido por la sucesión de simulacros, llega a

¹⁰ CASTELLS, M. 2004. La cuestión urbana. Ciudad de México: Siglo XXI Editores

¹¹ BAUDRILLARD, J. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

suplantar a la realidad, dando lugar a la hiperrealidad. Según esto, y dado que la realidad se extingue bajo las brumas del modelo virtual, ya sólo quedan los simulacros: de aquí en adelante, los simulacros precederán a cualquier acontecimiento, o, más exactamente, a cualquier suceso que ocurra en la hiperrealidad.

“Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación... Semejante mundo se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo ‘real’, y para esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes” (Baudrillard, 1978, pp. 27-28).

En esta nueva ciudad, y en el marco socioeconómico que la ha propiciado, se han abierto nuevas formas de diseñar y proyectar la ciudad. El geógrafo Francesc Muñoz ha definido la nueva forma de producción de la ciudad como la urbanización, de la que el “modelo Barcelona” sería uno de sus ejemplos paradigmáticos.¹² Muñoz parte tanto del concepto de “simulacro” del sociólogo Jean Baudrillard, como del de “banalidad” del filósofo José Luis Pardo.¹³ Sostiene que, en la posmodernidad, el “simulacro” (o lo hiperreal) ha sustituido a lo real, y por tanto la cultura contemporánea ha dejado de ser una representación de la realidad. No existe pues, aquella realidad que el simulacro pretende simular: ya no hay nada tras la imagen de lo real.

Por su parte, José Luis Pardo explica cómo los mass media y la cultura del consumo han hecho que sea necesaria una simplificación de la realidad, en tanto que lo real ha sido convertido en objeto de consumo, requiriendo una fácil y rápida descodificación. Pardo describe el

¹² MUÑOZ, F. 2008. Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona.

¹³ PARDO, J. L. 2004. La banalidad. Barcelona. Anagrama.

reduccionismo de muchas de las categorías a las que nos enfrentamos hoy, y cómo la realidad es, a menudo, revestida de un discurso amable y apetecible, limada de cualquier aspereza que pueda contener. La urbanalización por tanto, sería la forma de concebir y producir la ciudad en este paradigma cultural contemporáneo.

Las dinámicas urbanales parten, en primer lugar, de la nueva especialización económica de la ciudad (en sectores rentables a corto plazo, como el turismo o el ocio); en segundo lugar, de la tematización de un paisaje urbano en función de su imagen de marca; y en tercer lugar, de una progresiva, y consecuente, homogeneización del paisaje humano que la habita.

Dos son los requerimientos básicos para que se produzca una situación de urbanalidad. Por una parte es necesaria dicha construcción de una imagen de la propia ciudad, en torno a la cual se desarrollarán sus políticas urbanas. Pero además son imprescindibles ciertas condiciones de seguridad urbana y la ausencia de conflictividad social. Estos dos requerimientos hacen posible la nueva concepción del espacio urbano que, ahora sí, puede ser diseñado como un producto de consumo.

“El consumo de la ciudad implica el predominio de comportamientos vinculados a la experiencia del visitante entre lugares, más que a la del habitante de un lugar” (Muñoz, 2008, p. 67).¹⁴

El “modelo Barcelona” ejemplifica este tipo de políticas y proyectos urbanales. La ciudad ha hecho un verdadero esfuerzo en desarrollar la “marca Barcelona”, y para ello ha construido espacios urbanos amables y poco complejos, diseñados en función de su nueva imagen, y centrados en facilitar el consumo y la vida urbana ordenada y pacificada. En el desarrollo del modelo Barcelona, la figura del arquitecto ha jugado un papel cómplice y trascendental.

¹⁴ MUÑOZ, F. 2008. Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona.

La mirada que me interesa desde lo visual la encuentro en los pliegues del documental y de la ficción y no veo manera de atenderla que desde el cruce de disciplinas. Me interesa lo antropológico, lo político, pero también lo sublime. Me interesa la narratividad y la dicotomía entre cine y arte, es decir; en donde termina el cine de sala de proyección para convertirse en cine de sala de Arte

Para ello entiendo fundamental explorar las distancias entre la narración y el espectador, entre el contenido y el tiempo fílmico. Entre la construcción de la pieza y la finalización por parte de la mirada del que mira. Encuentro que el momento de mirar, de decodificar e interpretar, es el momento donde sucede la emoción. Donde se cierra la narratividad. El anhelo de la representación, que se debate entre la estética y la interpelación más directa.

Como parte de esta justificación con mis propios intereses en lo formal y en lo conceptual, apunto a continuación personas que en su que hacer despiertan y motivan ese camino de exploración, que a veces es formal y otras veces es en modo de investigación:

Jean Rouch, fue un cineasta y antropólogo. Considerado el padre del cinéma vérité, Rouch no hacía distinción entre cine documental y de ficción,

Jean Rouch es reconocido mundialmente como uno de los creadores más importantes del siglo XX en el campo de la cinematografía. Sus estudios sobre el continente africano han sido considerados como aportaciones fundamentales al conocimiento de diversos pueblos de esa región.

La obra de Jean Rouch refleja los grandes cambios que vivió África durante el siglo XX en su peregrinar del colonialismo a la independencia y a su realidad actual.

En sus filmaciones se muestran no sólo los aspectos sociales más generales de esos pueblos sino también sus particularidades: religión y rituales, creencias e imaginación, es decir, sus formas de vivir y morir, sus logros y dificultades, incluyendo las migraciones a que se ven obligadas comunidades enteras.

Sus métodos y técnicas de filmación se consideran aportaciones esenciales al cine del siglo XX como medio del conocimiento antropológico, y como una aportación también fundamental al cine como instrumento de investigación y difusión. Es importante mencionar que Jean Rouch ingresa al cine como parte de su investigación antropológica: él es, sin duda, uno de los pioneros del cine documental etnográfico, y su abundante obra lo convierte en un fundador ilustre de la Antropología Visual.

Rouch sostuvo siempre que la cámara tendría que ser reconocida como una insustituible herramienta para la investigación en ciencias sociales, y consideraba que el cine era un prominente instrumento para la comunicación científica. Pensaba que el registro audiovisual, debido a sus características específicas, brinda posibilidades únicas para el conocimiento más flexible y “realista” si lo comparamos con cualquier otro tipo de registro de las actividades humanas sobre todo las de carácter comunitario, especialmente de tipo ritual. La cámara cinematográfica y otros instrumentos modernos de registro, a los ojos de Rouch, resultan igualmente irremplazables como medios de difusión.

James Benning director de cine estadounidense y es uno de los grandes cineastas del paisaje norteamericano. Sus películas se sitúan en la intersección entre el cine documental y el experimental, y suelen contrastar el medio natural con el medio modificado, el campo con la ciudad y el pasado con el presente, siempre a medio camino entre el esplendor de la modernidad y la decadencia post-industrial. Su puesta en escena se basa en la observación atenta del territorio, aunque a veces también incluye elementos performativos. El término ‘paisajismo’ suele referirse a cualquier actividad que modifique las características visibles del territorio, pero también identifica el género pictórico, fotográfico o cinematográfico que se centra en su representación. En concreto, el paisajismo cinematográfico, en su modalidad documental, es una tradición estética que confronta a cineastas y espectadores con un entorno natural o humanizado mediante la observación atenta y normalmente inmóvil de los elementos profílmicos. Su puesta en escena se organiza en función de tres elecciones básicas: en primer lugar, encontrar una

posición de cámara adecuada para abarcar el entorno que se quiere mostrar; en segundo lugar, decidir la movilidad de la cámara, que se puede mantener inmóvil en un plano fijo, girar sobre sí misma en una panorámica, o desplazarse sobre un eje en un travelling; y en tercer lugar, establecer la duración exacta del plano en el montaje final.

Aquellas películas que basan su propuesta en este dispositivo suelen preferir los planos de larga duración porque estimulan el inconsciente óptico del espectador: al mantener la misma imagen durante más tiempo del necesario según lo establecido por las convenciones narrativas del relato audiovisual mainstream, los cineastas invitan al público a que se fijen en detalles y aspectos que en una primera visión no han percibido aunque siempre hayan estado a la vista. Además, la duración del plano resulta clave para diferenciar el paisajismo cinematográfico de su equivalente fotográfico, ya que las posibilidades comunicativas de la imagen en movimiento pueden cambiar, ampliar o contrastar el mensaje inicial de un encuadre congelado.

En lo referente al proyecto fotográfico mis referentes serían muchos y solo quisiera hacer un apunte final partiendo de unas reflexiones previas:

Desde la ordenada visión de las formas planteadas con el Plan Cerdá en el siglo XIX, a los procesos de los polígonos emprendidos desde los años 60, de la especulación postolímpica a las nuevas áreas de reciente expansión metropolitana, uno de los campos de trabajo fundamentales de la fotografía en Barcelona ha sido el análisis crítico de la propia ciudad. Estas resistencias que emergen con la experiencia ciudadana del espacio, se ha plasmado casi etnográficamente como registros de las formas de socialización en los diferentes contextos arquitectónicos fabricados por las ordenanzas y planes municipales.

El territorio es un espacio semántico, político y estético en constante transformación que pauta la lectura de las imágenes que se producen en su seno: el lugar de proyección de una identidad. Su materialidad es un espejo de representación. Si la cultura visual fotográfica que nació en la posguerra provocó un ejercicio de cuestionamiento de la propia imagen que la ciudadanía de Barcelona tenía de sí misma. ¿Qué provoca hoy confrontarse a la imagen turística

consensuada de la postal y al concepto orgánico de centro?, ¿qué construcción de lo común surge de las representaciones del afuera o de lo que está fuera, de lo periférico?.

Para el geógrafo marxista David Harvey, “Es esencial trabajar hacia la democratización del derecho a la ciudad y a la formación de un gran movimiento social que haga que los desposeídos puedan tomar el control de la ciudad de la que han sido excluidos desde hace tanto tiempo”¹⁵.

A mi modo de entender mucho del proceso fotográfico tiene que ver con las distancias. En un primer término, la distancia entre el fotógrafo respecto al objeto, -en este proyecto: espacio-, fotografiado. Y en un segundo término la distancia al revelar, editar y revisar el material, la distancia pues entre fotógrafo e imagen.

Paralelamente, como si del tiempo cinematográfico hablásemos, es decir, el interno propio de la narración y el tiempo real que transcurre al visionar un film, existe la distancia real con lo fotografiado.

La relación con el lugar que se establece durante el hecho fotográfico condiciona la mirada. He querido ser consciente de este hecho y mi lucha ha sido la de mantenerme todo lo fuera posible. Mantener una distancia a mi realidad primigenia para llevar mi ensayo hasta el final dentro de esta lógica de proceder.

“Todo paisaje existe únicamente por la mirada que lo descubre y debe de haber percepción consciente, juicio y finalmente descripción. El paisaje es el espacio que un hombre descubre a otros hombre”¹⁶.

El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos; el recuerdo y la vigilancia, que es la actualización del recuerdo¹⁷. La vigilancia pues

¹⁵ HARVEY, David. 2011. Le Droit a la ville, Revue Internationale des livres et des idées. Ed. L'Harmattan.

¹⁶ AUGÉ, Marc. 2003. El tiempo en ruinas. Ed. Gedisa.

¹⁷ AUGÉ, Marc. 1998. Las formas del olvido. Ed. Gedisa

como estrategia de resistencia. Como la ficción, el recuerdo se construye a distancia, por muy exacto que pueda ser en los detalles jamás es verdad de nadie.

"Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos... Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo"¹⁸.

Como referentes fotográficos me gustaría nombrar algunos que considero importantes para mi.

Los primeros podrían ser Eugène Atget, Walker Evans o Robert Frank. En este tipo de línea de catálogo me interesan Bernd y Hilla Becher y seguidores suyos tales como Andreas Gursky, Tomas Ruff, Candida Höfer, Tomas Struth. Después fotógrafos de la "Nueva Topografía" surgida en la década de los años 70, con Lewis Baltz, Robert Adams o Frank Gohlke. Me acerco a la manera de trabajar los espacios urbanos de fotógrafos como Manolo Laguillo, Alberto Garcia Alix, Jean Mounicq o Gabriele Basilico. Stephen Shore, Todd Hido, William Eggleston o Joel Meyerowitz. Son un referente para mi por diferentes motivos autores como Harry Callahan, Saul Leitter, Bharat Sikka o Xavier Ribas.

Me interesan trabajos de Salva López, Markel Redondo o Carlo Spottorno, Luigi Ghirri o Alejandro Olivares.

2.3 - Arqueologías del presente. Indicadores en La Zona Franca de Barcelona: La playa pérdida de L'Hospitalet, el desviamiento del río Llobregat y La Farola.

¹⁸ PEREC, Georges. 2001. Especie de espacios. Editorial Montesinos.

El Arte contemporáneo lleva tiempo asomándose a distintas disciplinas tratando de dar sentido a su que hacer. La arqueología es, en este sentido, el paradigma de la temporalidad anacrónica. Si se ha dicho que la postmodernidad fue el lugar de la hibridación de las artes, quizá sea ahora el momento de pensar en la hibridación de temporalidades. Muchas veces, en la recuperación de caminos no andados encontramos vías alternativas a los caminos sin salida en los que se han convertido muchas de las prácticas artísticas contemporáneas. Frente al tiempo único, el tiempo de la globalización, es necesario hoy pensar sobre los tiempos dispersos de la heterocronía, las rupturas del tiempo dominante y la emergencia de temporalidades de resistencia.¹⁹

La Zona Franca de Barcelona es un territorio suspendido en el tiempo. Una serie de indicios localizaos en el ahora remiten al pasado e inevitablemente a proyectar un futuro plausible. Indicios que a veces están presentes y otros que existen en las memoria orales de personas que habitaron el lugar.

El litoral expropiado por Barcelona a L'Hospitalet de su Marina es un territorio que fue y que ya no existe es una arqueología que podría denominarse de severa.

El antiguo cauce del Río Llobregat, existe, pero ya no es, ya no es cauce. El actual se encuentra desviado a kilómetros del real y es el que lleva el caudal al mar. El antiguo, el seco, el original, perdura cual testigo de lo que fue. Es latente y se desdibuja ante la promesa de nuevas infraestructuras que lo ocuparán. Es un nivel de arqueología que se podría denominar arqueología latente.

Por su parte, el Faro del Llobregat, "La Farola" como la siguen llamando las gentes de L'Hospitalet, perdura. Inmóvil y férreo entre depósitos de gasoil e infraestructuras portuarias. Todavía está en uso y corrige posiciones GPS en navegación. Depende del Servicio de Ayudas a la Navegación del Puerto de Barcelona y actualmente se está reformando su interior.

¹⁹ AA.VV. HUYSEN, Andreas y BORRIAUD Nicolas. 2008. Heterocronías. Tiempo, Arte y arqueologías del presente. Cendeac.

La farola se podría estar englobada en una arqueología que se podría denominar de arqueología remanente.

Las tres: arqueología severa, arqueología latente y arqueología remanente conformarían los niveles, en función de sus tiempos y estados, de la arqueología del presente que se manifiesta a través de indicios.

Son esos indicios los que son susceptibles de ser interrogados, interpelados por parte de la imagen, por parte del Arte y poder ponerlos en acción por interrogar mediante la memoria y la actitud crítica y construir contrarelatos.

Estrategias para proyectar el presente en dos líneas temporales, hacia atrás, hacia el pasado y hacia delante, hacia un futuro posible y plausible.

La imagen, la fotografía también entendida como una arqueología del presente.

Las imágenes tienen su propia vida, y muy frecuente padecen su propio trauma, su propio conflicto.

La imagen evoluciona y sufre. La fotografía se consideraba como la victoria sobre el tiempo pero deja de ser aquel momento congelado que refleja la realidad. La imagen fotográfica es una cosa viva.

Las visitas a archivos fotográficos, bajo la idea de encontrar imágenes sostenidas que apunten y notarién, se desvanece.

La fotografía cumplía un papel para ser visto y ser recordado, como antídoto de la muerte, de la idea de que con ella se podía trascender, sobrevivir. Pero ella también tiene su propia vida y su propia muerte.

Fontcubberta dice que la fotografía en tiempos de masificación de imágenes nos instala en un presente perpetuo, un presente infinito. Así como la fotografía pasada, la fotografía tradicional, tenía mucha más relación con la preservación del pasado, en cambio la fotografía actual, la “postfotografía” que él denomina, nos remite a un presente continuo. A una voluntad de que la imagen nos de en todo momento el “ahora mismo”, sin una necesidad de transcendencia del tiempo. La hacemos, las enviamos y las borramos una vez cumplida su función. Son un elemento de conectividad, un elemento de comunicación.

Si históricamente a la fotografía la hemos considerado muy cercana al documento, ahora este afán documental ha devenido en una inscripción biográfica. No se trata tanto de mostrar alguna cosa, si no de mostrarme a mi mismo delante de esa cosa.

Nos encontramos en la paradoja, estamos en un momento de hipervisibilidad, de exhibición exagerada y tal vez lo que terminaremos pidiendo es el anonimato, el pasar desapercibidos. Así como las imágenes olvidan aquello que retenían. Estamos ante una necesidad de olvido.

Una fotografía es la imagen de algo que no está o que ya no es. En la medida que miramos la fotografía, estamos convocado aquello que no es. La fotografía está ligada con lo muerto. Aunque realmente no esté muerto, aquello fotografiado ya dejó de ser de alguna manera. En las fotografías recuperamos el pasado. La imagen es una constatación de una ausencia que nos introduce en el presente. Manifiesta esa voluntad de vivir, manifestar nuestra propia presencia.²⁰

3 - La imagen como herramienta de estudio.

3.1 - La representación urbana. Imaginarios fotográficos en Barcelona desde el desarrollismo franquista.

En 2016, la exposición: “Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004” de La Virreina Centre de la Imatge mostraba, a través de la fotografía, la transformación metropolitana de la ciudad de Barcelona y los cambios sociales a lo largo de un siglo y medio de historia.

De este modo, el recorrido comisionado por Jorge Ribalta, repasa el vínculo de la transformación urbana, marcada por la celebración de los grandes acontecimientos

²⁰ VV.AA, FONTCUBERTA, Joan y ANTICH. 2019. Xavier. Revelacions. Dos assaigs sobre fotografia. Arcàdia.

internacionales, desde la Exposición Universal de 1888 hasta el Fórum de las Culturas. Así mismo, repasa el papel histórico de la fotografía en la configuración de la percepción y opinión pública de la ciudad, en un periodo comprendido entre el surgimiento de las tecnologías fotográficas múltiples, en la década de 1850, hasta la expansión masiva de las tecnologías digitales, Internet, la telefonía móvil y las redes sociales en el paso del siglo XX al XXI.

Me centro a continuación en la era más reciente desde las políticas aperturistas franquistas que enlaza en lo fotográfico con las corrientes poéticas humanistas europeas de posguerra y lo hago fundamentalmente a partir la publicación editada en 2016 a partir de la exposición y escrita por le propia Ribalta bajo el título: Barcelona. La Metròpolis En La Era De La Fotografia, 1860-2004

Las políticas aperturistas de la dictadura de Franco en los cincuenta se formalizaron con los nuevos pactos con Estados Unidos y la Santa Sede en 1953. La celebración del XXXV Congreso Eucarístico en Barcelona el año anterior fue el primer evento internacional posterior a la Guerra Civil y había preparado el terreno para el retorno de España a los organismos internacionales, refrendado por el ingreso en la ONU en 1955. El acuerdo con Estados Unidos permitió el establecimiento de bases militares en territorio español y favoreció la presencia de la Sexta Flota en el puerto de Barcelona, lo que supuso la recepción de la nueva cultura anglosajona de masas y un nuevo florecimiento de los bajos fondos. Junto con el Congreso Eucarístico, el otro gran evento internacional de la década fueron los Juegos Mediterráneos de 1955. El Congreso Eucarístico impulsó la urbanización de la Diagonal y la nueva política cristiano-paternalista de vivienda social propia del Plan Comarcal de 1953, y los Juegos dieron un nuevo impulso a las instalaciones de Montjuïc de 1929 con la construcción del nuevo Palacio de Deportes. El Congreso Eucarístico era un acto propagandístico que buscaba difundir internacionalmente la imagen de un país y un régimen católico y anticomunista. También sirvió para borrar el efecto del episodio de huelgas de 1951, que habían constituido las primeras manifestaciones de resistencia y oposición a la dictadura y que marcaron el inicio de una nueva etapa en la

conflictividad social en España. El Congreso Eucarístico buscaba borrar la imagen de Barcelona como «ciudad roja» y produjo una gran sucesión de actos masivos de fervor religioso en la Diagonal y en el estadio de Montjuïc, como la ordenación de 820 sacerdotes.

La trayectoria de la nueva vanguardia fotográfica que emerge en la Barcelona de los años cincuenta lo hace en sintonía con las poéticas humanistas europeas de posguerra. El crítico Josep Maria Casademont ha situado el periodo de la nueva vanguardia entre 1957 y 1964. Se trata de un periodo que se abre con la primera exposición de Terré, Miserachs y Masats y la inauguración de la Sala Aixelà y se cierra con la publicación de los libros de Miserachs Barcelona, blanco y negro y de Joan Colom Izas,

rabizas y colipoterras. Esa periodización se puede matizar, y por ejemplo se puede resituar el momento inaugural en 1954, con la publicación del libro seminal de Francesc Català-Roca sobre Barcelona. Esos libros, todos ellos de gran difusión popular, han producido posiblemente el mayor impacto sobre el imaginario moderno de esta ciudad y sus representaciones visuales, hasta el punto de haberse convertido en la imagen popular dominante de Barcelona hasta prácticamente el periodo olímpico de finales de los ochenta.

El libro de Català-Roca supuso una ruptura con la anterior imagen de la ciudad idílica y monumental, propagada sobre todo a raíz de la Guía de Barcelona de Carles Soldevila, de 1951. Mostraba por primera vez el cambio, la arquitectura moderna en la ciudad, las periferias. Marcó el inicio de la nueva centralidad de este fotógrafo en la escena fotográfica local, una centralidad que se prolongó hasta los setenta, sobre todo por su relación con los arquitectos más activos de la ciudad y su posición casi monopolística en la fotografía de la nueva arquitectura, incluida la de los polígonos. En 1964 apareció una segunda edición de la Guía de Barcelona de Carles Soldevila, completamente renovada con las fotografías de Eugeni Forcano. Forcano se había convertido en uno de los fotógrafos más célebres de Barcelona desde 1960, cuando empezó a realizar las portadas del semanario Destino. Esta revista sería la revista barcelonesa más popular durante

la dictadura, junto con Gaceta Ilustrada. Estos dos semanarios junto con las páginas ilustradas en huecograbado del periódico La Vanguardia serían en los años sesenta los principales espacios en la proliferación de una iconografía emblemática y popular de la ciudad, y los respectivos fotógrafos sus principales autores: el mencionado Forcano, Oriol Maspons y Julio Ubiña en Gaceta Ilustrada y la saga Pérez de Rozas para La Vanguardia.

La historia urbana de Barcelona bajo la dictadura tiende a identificarse con el largo mandato de José María Porcioles en la alcaldía, de 1957 a 1973. No es hasta la década de los cincuenta cuando ocurren los principales acontecimientos relevantes para las grandes transformaciones futuras de la ciudad bajo la dictadura, una etapa de fuerte desarrollo económico, modernización social y crecimiento caótico de Barcelona. Ese crecimiento estaba basado en mano de obra procedente de una masiva inmigración de población rural de clase trabajadora del sur de España a Barcelona a lo largo de los cincuenta y sesenta. A partir del Plan Comarcal de 1953, el Primer Plan Nacional de la Vivienda de 1954 y las leyes sobre la vivienda protegida de 1957 se daban las condiciones para la proliferación de polígonos, ciudades dormitorio y barrios de bloques de viviendas para acoger a esa clase trabajadora migrante en la periferia de la ciudad, que sería uno de los fenómenos más característicos de la dictadura. La proliferación de los barrios se producía con gravísimos déficits: al margen de la poca calidad y dimensiones de las viviendas, las construcciones se levantaban en muchos casos en medio de terrenos sin urbanizar, sin asfaltar, sin infraestructuras, transportes ni servicios públicos. Estas condiciones harían que los barrios tardasen años en integrarse en la ciudad. La proliferación de los barrios fue paralela al proceso de expansión industrial, que también tuvo en las periferias urbanas de Barcelona y las ciudades del entorno metropolitano su zona de implantación. Los polígonos de vivienda y los polígonos industriales experimentaron una proliferación paralela.

La base para la reconstrucción democrática de Barcelona, que formalmente se inició con las elecciones municipales de 1979, tuvo un fundamento esencial en los

movimientos vecinales. El marco intelectual para pensar la ciudad en los setenta venía dado por la publicación de *Le Droit à la ville* y *La Révolution urbaine*, de Henri Lefebvre, en el eco del Mayo del 68 francés. Con Lefebvre se sentaban las bases de las formas contemporáneas de entender la ciudad como fenómeno histórico específico dentro de la historia del capitalismo, y del nuevo papel de los movimientos sociales urbanos como vanguardia política al inicio de la era posindustrial. En la Barcelona de los principios de los setenta, la nueva teoría urbana encontró en Manuel Castells y Jordi Borja (que habían vivido de primera mano el 68 francés) sus mejores intelectuales, en un contexto caracterizado por el nuevo protagonismo del movimiento de los barrios. En los años setenta el movimiento vecinal se había convertido en uno de los principales foros oficiosos del debate político a escala local, precisamente a través de las luchas por los equipamientos, los servicios públicos y la integración social. Los movimientos vecinales del área metropolitana fueron de facto de las pocas organizaciones ciudadanas que podían operar políticamente en el contexto de la dictadura, en ausencia de los partidos políticos. Las luchas vecinales encontraron un importante espacio discursivo en las revistas de los barrios, la «prensa pobre» según una célebre denominación de Maria Favà. Algunas de ellas alcanzaron una gran calidad y difusión: a mitad de la década se publicaban casi una cincuentena de revistas de barrios; algunas de las más importantes fueron 4 Cantons, del barrio del Poblenou, y sobre todo Grama, de Santa Coloma de Gramanet, la más sofisticada visualmente, en la que colaboraron periodistas y fotógrafos que tendrían importantes trayectorias en la prensa profesional posterior. En la cultura fotográfica, los setenta fueron igualmente años de recomposición. Proliferaron nuevas galerías, revistas, políticas culturales, instituciones para la educación, publicaciones... Una de las experiencias más singulares de ese contexto en rápida transformación fue el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CIFB), instalado en un edificio del Barrio Chino. Fue un foco de fotografía documental social y urbana durante su breve trayectoria, de 1978 a 1983. Su programa educativo contemplaba proyectos de documentación del paisaje urbano, con especial atención a las formas de vida popular en los barrios de la ciudad, que se

traducía ocasionalmente en exposiciones. En el cambio de década, el nuevo documentalismo urbano fue una tendencia dominante. De los fotógrafos locales destacaba el trabajo de Manolo Laguillo, pionero desde finales de los setenta de un estilo fiel a las convenciones descriptivas de la fotografía de arquitectura. Su trabajo sobre las zonas vacías, obsoletas, improductivas o en transición apuntaba una intuición prematura de la gran transformación urbana que experimentaría la ciudad en los ochenta. En la cultura fotográfica, los setenta fueron igualmente años de recomposición. Proliferaron nuevas galerías, revistas, políticas culturales, instituciones para la educación, publicaciones... Una de las experiencias más singulares de ese contexto en rápida transformación fue el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CIFB), instalado en un edificio del Barrio Chino. Fue un foco de fotografía documental social y urbana durante su breve trayectoria, de 1978 a 1983. Su programa educativo contemplaba proyectos de documentación del paisaje urbano, con especial atención a las formas de vida popular en los barrios de la ciudad, que se traducían ocasionalmente en exposiciones. En el cambio de década, el nuevo documentalismo urbano fue una tendencia dominante. De los fotógrafos locales destacaba el trabajo de Manolo Laguillo, pionero desde finales de los setenta de un estilo fiel a las convenciones descriptivas de la fotografía de arquitectura. Su trabajo sobre las zonas vacías, obsoletas, improductivas o en transición apuntaba una intuición prematura de la gran transformación urbana que experimentaría la ciudad en los ochenta.

A partir de la restauración del ayuntamiento democrático en 1979, Barcelona entró en una fase urbanísticamente muy dinámica. Su catalizador fue la designación, en 1986, de la ciudad como sede de los Juegos Olímpicos de 1992. El ideario de esta renovación urbana se expresó como la recuperación del centro y la valorización de la periferia, o como «reconstrucción», según Oriol Bohigas, uno de los protagonistas del proceso. En los ochenta se produjo un gran cambio en los códigos institucionales de representación de la ciudad. En 1984, el Ayuntamiento estableció una nueva política de comunicación con la creación de la Dirección de Comunicación Corporativa y el lanzamiento de amplias campañas

propagandísticas de mejora de la imagen pública de la ciudad. La designación de Barcelona para los Juegos fue también el desencadenante de una nueva propaganda institucional destinada a generar un amplio consenso social sobre las grandes operaciones urbanísticas. Uno de los fotógrafos más emblemáticos de la nueva imagen de la ciudad en este periodo de aparente consenso social a favor de las políticas urbanísticas fue Manel Esclusa. Especialista en fotografía nocturna y el uso de largas exposiciones, Esclusa inició en 1987 una serie sobre Barcelona titulada *Barcelona ciutat imaginada*. Se trataba de una serie de recorridos nocturnos por algunos de los lugares emblemáticos de la nueva arquitectura barcelonesa, en los varios distritos de la ciudad, y que ya en la segunda mitad de los ochenta empezaban a ser visibles como parte de las grandes transformaciones olímpicas y como la nueva imagen de la ciudad. Las imágenes nocturnas de Esclusa presentaban una ciudad vista a la luz de fuegos artificiales, retomaban la memoria de la iconografía de los espectáculos nocturnos. A través de estas fotografías, el espectáculo urbano de 1992 rememoraba los eventos y la lógica de las exposiciones de 1929 y 1888. El intento más articulado y consciente de documentar la transformación de Barcelona en la fase preolímpica fue el survey emprendido en 1990 por la revista *Quaderns*, del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Concebido y coordinado por Josep Lluís Mateo, Manel Gausa y Jordi Bernadó, el survey se organizaba según una división tipológicogeográfica del territorio que anticipaba el futuro desbordamiento de los límites de la ciudad y el salto de escala de Barcelona que se produciría después de 1992. Participaba de una nueva comprensión de la fotografía como medio para representar de manera analítica y compleja la ciudad, en un marco de interpretación interdisciplinar que anticipaba nuevos enfoques en la observación fotográfica de la ciudad que emergerían en la década siguiente. Además, en la Barcelona de finales de los ochenta ofrecía una singular respuesta a la creciente masificación de representaciones idealizadas y propagandísticas de la ciudad, en un contexto en que los usos de la imagen se consolidaban como una nueva tecnología de gobernanza.

El reconocimiento internacional al modelo urbanístico se consolidó en los noventa, cuando se diseminó el término «modelo Barcelona», modelo que en realidad designaría una marca, tal como ha señalado Mari Paz Balibrea. Se trata de una lógica de gestión urbana en que los principios y valores de ciudadanía, servicio público y justicia social son gestionados según los métodos del marketing, la publicidad y el consumo. El foco de las campañas publicitarias municipales en la segunda mitad de los noventa se centró en la promoción del Fórum 2004, ubicado en la zona del frente litoral del río Besòs, un evento que buscaba innovar en el modelo tradicional de las exposiciones universales y obtener sus mismos efectos —aglutinar recursos públicos y privados de cara a una gran operación urbanística— con el fin de completar el proceso de reforma del frente marítimo iniciado con los Juegos Olímpicos. El Fórum comportó un nuevo y masivo despliegue de propaganda institucional. La nueva imagen de la ciudad se caracterizaba por la promoción de un entorno urbano de aire futurista de ciudad difusa, sin centro ni periferia, habitado por una clase media ideal que no reflejaba la creciente diversidad social y cultural de la ciudad. Se trataba de una ciudad sin identidad local ni memoria histórica, convertida en un logotipo, como señaló Rem Koolhaas en *La ciudad genérica*, con Barcelona como ejemplo. El geógrafo Francesc Muñoz introdujo el término «urbanalización» para nombrar diversos aspectos de este mismo proceso, especialmente la pérdida de densidad. Este modelo urbano se imponía, no sin una creciente oposición por parte de los movimientos sociales. Algunos trabajos fotográficos registraron críticamente ese proceso en los noventa. El proyecto colaborativo de Craigie Horsfield *La ciutat de la gent* fue el pionero, una observación de la situación de algunas zonas periféricas, en particular Nou Barris, intentando ofrecer un testimonio histórico de la vitalidad de las clases subalternas en la Barcelona posolímpica. Xavier Ribas documentó los usos privados informales de zonas residuales o periféricas en momentos de ocio. Jean-Louis Schoellkopf fotografió la nueva arquitectura de los barrios olímpicos. El último y más extenso de estos proyectos fue *Barcelona vista del Besòs*, realizado por Patrick Faigenbaum, en colaboración con el historiador Joan Roca, entre 1999 y 2005. Se trata de un testimonio urbano del paso de una

de las periferias históricas emblemáticas de la ciudad a un área de nueva centralidad. Los territorios del Forum en el frente litoral norte, entre los municipios de Barcelona y Sant Adrià, surgieron de la gran expansión de los barrios obreros de los sesenta y setenta. La Mina, construida para acoger la población de los últimos núcleos de infravivienda, fue el último de los grandes polígonos aparecidos en zonas desoladas carentes de infraestructuras y servicios públicos. El movimiento vecinal de los setenta surgió en ese contexto para proporcionar acceso a una vida digna a los habitantes de los barrios. Barcelona vista del Besòs se inserta en esa historia y busca producir una representación del cambio urbano desde un punto de vista periférico, planteando el interrogante sobre la capacidad de la fotografía para visibilizar la vida popular en las inflexiones históricas de este cambio de siglo.

En el contexto del Forum 2004, el debate sobre el patrimonio industrial en Poblenou centralizó la discusión y crítica ciudadana al modelo urbano-económico neoliberal. En este sentido, fue premonitorio el trabajo de documentación del patrimonio arquitectónico industrial realizado a finales de los noventa por Xavier Basiana y Jaume Orpinell, Barcelona, ciutat de fàbriques, autoeditado en 2000. Es sintomático que esta posibilidad de leer el patrimonio industrial de manera compleja y positiva no se haya dado hasta que la «centralización» de la periferia ha tenido lugar, es decir, hasta el surgimiento de una ciudad policéntrica que ha desbordado los límites administrativos, fenómeno característico del periodo 1992-2004. Este proyecto fue también precursor del surgimiento de una movilización social amplia a favor del patrimonio industrial en Poblenou, que se convirtió en un movimiento social de gran impacto a lo largo de 2004, cuando los efectos de la transformación de la zona empezaban a traducirse en derribos de edificios industriales emblemáticos y en destrucción incontrolada del legado histórico. En ese momento inmediatamente posterior a 2004, la campaña por el patrimonio industrial tuvo en Can Ricart su epicentro. Siguiendo a su manera la estela del survey de la revista Quaderns de

1990, que ofrecía una contraimagen de la Barcelona olímpica, Ivan Bercedo y Jorge Mestre, entonces directores de la revista del Colegio de Arquitectos, dedicaron en 2004 un número monográfico al Forum y a la transformación de la ciudad en la prolongación de la Diagonal desde la plaza de las Glòries hasta el mar. Desde la sintonía con los movimientos sociales, el número incorporaba trabajos diversos, entre ellos el seguimiento de Jordi Secall a la transformación de las zonas industriales y de clase trabajadora de Poblenou. Secall fotografió también una acción de protesta de los movimientos contra el Forum, un desembarco en balsa de un grupo de activistas que culminó con una «okupación» por mar y una bandera pirata plantada en uno de los espigones frente a la zona de baños, dentro del recinto del Forum.

En el centro histórico de la ciudad, la operación urbanística más importante del periodo del Forum fue el plan de reforma interior del Raval de cara a la apertura de la Rambla del Raval, iniciada en los noventa y que quedó abierta en el año 2000. La Rambla del Raval era una nueva avenida que conectaba la Universidad con el puerto y ya estaba contemplada en el Pla Cerdà. La operación culminaba el proyecto Del Liceu al Seminari, de principios de los ochenta, que fue decisivo en el proceso de reforma y evolución urbana de la zona, en aras de devolverle una nueva centralidad a través de una gran densidad de instituciones culturales. La operación de la Rambla del Raval se prolongó pasado el Forum y comportó una operación de ingeniería del consenso específica. El Raval, antiguo Barrio Chino, era el núcleo histórico y mítico de los bajos fondos de Barcelona. A finales del siglo XX, el barrio se encontraba al filo de una tendencia aún no decantada. La Rambla del Raval fue la última y más decisiva intervención a favor de la transformación social de la zona, y su instrumento fue la campaña del civismo que había iniciado la municipalidad hacia 2000, con la campaña Fem-ho bé y que culminó con la promulgación de una nueva ordenanza del civismo en 2005, de cara principalmente a erradicar la presencia de prostitución en el espacio público.

La restricción en las formas de comportamiento y uso del espacio público comportaba un giro regresivo en la concepción del uso democrático de la calle y de las conquistas ciudadanas iniciadas en los setenta. La representación crítica de tal proceso de transformación urbana en pleno centro histórico fue el eje de dos filmes emblemáticos: En construcción, de José Luis Guerin, y De nens, de Joaquim Jordà. Ambos filmes constituyen testimonios fundamentales de los conflictos y contradicciones que persisten en la conquista del derecho a la ciudad en el inicio del siglo XXI.

3.2 - Documental versus Video en Arte. Nuevos relatos y nuevos espectadores. Narrativa transmedia.

El poder de la imagen, con su posibilidad de construcción de relatos, a estas alturas, no debería de tener ninguna argumentación en contra. En un siglo XXI donde la imagen, su visibilidad o su ocultamiento, sustenta argumentaciones y discursos que la han debilitado en algo político, el relato audiovisual tiene una importancia de primer orden.

Cuando se unen lo narrativo y la comunicación de masas se generan conflictos en como sugerir, en como codificar la información susceptible de ser contada. Es en este pliegue donde me gustaría poder entrar a dialogar con el hecho narrativo, que inevitablemente llevará a plantear la figura del espectador en esa línea de comunicación.

Terminaré proponiendo como esos nuevos relatos, basados en la necesidad de ser contados en función del medio, en función de la tecnología, pueden mutar para adaptarse a ella y ser eficaz en función del medio. El transmedia audiovisual es una herramienta poliédrica que tal vez permita buscar un giro, en un a mi juicio, estancado mundo audiovisual.

Si hablamos documental en imagen, ya sea en estático (fotografía, no tanto en imagen única, si no en secuencia de imágenes) o en movimiento (audiovisual, ya

sea cine o video), entiendo que existen dos modos de exhibición definidos que en grandes rasgos se podrían definir como informativo o sugerente. Por lo tanto en una línea documental más de masas (televisiva) y otra más específica (ligada al Arte).

Es aquí donde la interpelación a un observador o target concreto, deviene el relato y la obra en un sentido o en otro. Los espacios de interpretación para que el observador cierre la obra es lo que podríamos denominar interactividad, que tiene que ver con el medio y con el modo de exhibición.

Siempre que hay mediación tecnológica solo existe en términos de relato audiovisual la parte de realidad que puede ser captada con los medios disponibles. La técnica determina también que entendemos por realidad y que realidad puede ser documentada y mostrada. La realidad es muda o bien habla demasiado pero no sobre lo verdaderamente relevante. Hay que sacarle las palabras a la fuerza. No se refiere solo a plantear las preguntas adecuadas a las personas adecuadas que normalmente no tienen el más mínimo interés en desvelar información sensible. A la realidad se le hace hablar también mediante la edición y la narración por no referirse a la propia lógica de un dispositivo tecnológico culturalmente condicionado.

A este ensamblaje de fragmentos lo denominaba Abraham Moles creatividad. Para Abraham Moles, uno de los primeros investigadores en establecer y analizar los vínculos entre la estética y la teoría de la información, la imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (del universo perceptivo) susceptible de sustituir a través del tiempo y que constituye uno de los componentes principales de los medios de comunicación de masas.²¹

El escocés John Grierson uno de los primeros y más influyentes documentalistas de la historia del cine definía el documental como el tratamiento creativo de la realidad.

²¹ AA.VV CARRERA, Pilar y TALENS, Jenaro. 2018. El relato documental. Catedra.

John Grierson, sociólogo escocés, acuñó el término “documental”, expandió el género y con ello propició el giro social que vivió en la década de los treinta.

Grierson con su interpretación dramática del mundo, donde los años treinta son una época enormemente conflictiva, expone en su obra que la teoría democrática exige demasiado al ciudadano medio; que al ser el mundo una realidad cada vez más vasta y complicada y al haber alcanzado los problemas sociales un altísimo grado de complejidad, éstos escapan a la comprensión común de un público cada vez más falto de atención, de interés y de participación en las cuestiones públicas. Esta apatía se ve agravada por el hecho de que los ciudadanos forman su opinión partiendo de un escaso contacto con los hechos reales y a través de informaciones incompletas. Y a partir de estas premisas deduce Grierson cuáles serán los retos fundamentales de aquello que se convierte en el primero de sus intereses: promover una educación para la democracia suscitando el interés y la simpatía hacia la vida de la comunidad, y consiguiendo que esta mentalidad se concrete en acción social ordenada.

En este contexto, el cine, y en concreto el cine documental, aparece como un instrumento privilegiado para la educación cívica mediante la dramatización de realidades cotidianas, a través de la manifestación de sus implicaciones y consecuencias. Así será posible guiar al ciudadano medio a través de las crecientes complejidades del mundo moderno, despertando primero su interés y fomentando así su participación social. “Tan sólo con la información y el análisis no conseguiréis esto, porque la vida se os escapará de las manos. Lo conseguiréis únicamente adoptando un método dramático que desvele la naturaleza y el destino de las cosas y que haga posible un íntima adhesión a ellas”.

Grierson veía al documental como una herramienta de cambio social, en el que se podía levantar el espíritu de la clase trabajadora o bien acrecentar el patriotismo en tiempos de guerra.

La postfotografía (digitalización, artificio, formalismo) fulminó la fotografía (memoria, realismo, una mirada excitada por el otro). De esta muerte nace otra: la

de la cultura documental (también el cine), amplificadora de las luchas sociales. La asunción del engaño (doblar a la postfotografía) nos deja desnudos: "El olvido histórico de la cultura documental contradice cualquier horizonte de radicalización democrática". El flash ha perdido vocación social. Es la era del "significante vacío". En los tiempos que vivimos, con los cambios que se suceden, existe la necesidad de repensar el documental, siempre ligado a los nuevos medios tecnológicos tratando de evadir la endogamia disciplinar, ya sea la propia del Arte, o la propia del audiovisual. La necesidad de lo transdisciplinar ligado a lo transmedia en lo audiovisual.

Si partimos de que nunca ningún medio de expresión o comunicación hizo desaparecer al anterior, sino que de alguna manera lo repensó, podemos empezar a entrever que se entiende por transmedia.

La transformación de un medio de comunicación de una forma a otra, suele ser como resultado de cambios culturales y la llegada de nuevas tecnologías.

Seguramente son los medios de expresión más antiguos en el tiempo, los que tienen más grado de reinterpretación por tener que repensarse con el tamiz de las nuevas posibilidades. Una instalación con sensores de movimiento en un espacio concreto usando la presencia física del visitante para generar audio y video es sin duda fantástico a nivel de generar experiencias, pero ¿y si pensamos esas posibilidades para disciplinas más antiguas, como para el dibujo, la pintura o la fotografía?. Es evidente las posibilidades que ofrece pensar de un modo diferente lo ya conocido.

Al margen de las disciplinas, cada medio per se tiene unas posibilidades comunicacionales concretas, aunque explorables, están definidas por él mismo y los hábitos de consumo del público que permiten definir el sentido.

Por ejemplo, no es la misma relación de experiencia la que tenemos en una instalación de arte dentro de una galería, que navegando por un site con una tablet en el sofá de casa o disfrutando de un libro fotográfico en una biblioteca.

Como creadores tampoco se puede concebir sin tener en consideración el medio y sus particularidades. Un video pensado para una proyección en sala, de origen no puede ser el mismo que el usado para verse en dispositivos móviles, donde el usuario elige el momento y el lugar para reproducirlo.

Estaríamos acercándonos a conceptos como crossmedia e imagen expandida.

Crossmedia, multiplataforma o crossplataforma son nombres para definir un modo de comunicación donde el mismo contenido muda dependiendo del medio. Por tanto la experiencia también debe de modificarse. Con más o menos grados de variación, aspectos distintos de la idea varían en función del medio.

Por su parte la imagen expandida, documental expandido, video escultura, son algunos de los nombres de prácticas que lo que buscan no deja de ser lo mismo. Transcender la pantalla inmersiva o expositiva, para buscar otros caminos en la experiencia y formalización de los procesos.

Ambas, crossmedia e imagen expandida suelen confundirse con planteamientos transmediáticos que como veremos a continuación recoge un poco de aquí y un poco de allí para tratar de autodefinirse.

Una narrativa transmedia es una experiencia de subjetividad, una experiencia amplificada e interactiva que busca la inmersión para modificar el dispositivo y que a la vez modifica al observador que es quien hace la transferencia. El creador no sabe que es lo que pasará y el espectador decide su involucración.

Es una narrativa en varias plataformas y en cada una muda para ir sumando. Tiene en consideración los lenguajes propios de cada medio para ir ganando en complejidad. También es una técnica, la de contar una sola historia o experiencia de la historia a través de múltiples plataformas y formatos que utilizan las tecnologías digitales actuales. Una única historia con realidades poliédricas que van completando el concepto madre.

Quiero volver a remarcar que esto no es nuevo: aunque el cine y escritura clásica fueron lineales, el Arte siempre buscó un diálogo con el espectador. Las obras lineales apuntaban a la necesidad de otras maneras de contar.

Ejemplos como los cineastas Chris Marker o Agnès Varda trabajaban con narrativas documentales, muchas veces en forma de ensayo, que usaban filosofías a modo de hiperlink. Seguramente sus modos de pensar abrirían caminos para repensar las propias tecnologías y sus posibilidades para crear lenguaje.

Transmedia, por lo tanto es la narrativa que se desarrolla a través de diferentes canales y soportes, on y offline, que constituye un universo narrativo coherente.

Cada una de las partes que conforman la historia debe tener sentido propio, y se percibe como una narración comprensible, aunque pueda ser parcial. Las historias que emanan de la narración principal deben poder comprenderse como unidades narrativas aisladas aunque no se conozca la primera historia. Deben complementar, añadir o extender el canon principal de la historia.

El transmedia obliga a los creadores a ampliar los universos de las historias con entornos cada vez más sofisticados en el análisis de, por ejemplo en cine, personajes y tramas, ampliando la experiencia.

Fue Henry Jenkins, profesor de comunicación estadounidense, quien fija el termino en 2003 “Hemos entrado en una nueva era de convergencia de medios que hace inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales”.²² Las experiencias narrativas además de desplegarse en varios medios o plataformas cuenta en cada una de ellas una parte de un gran mundo narrativo. Lo que se lee en un libro no es lo mismo que lo que se ve en una pantalla o lo que se ojea en un comic.

Henry Jenkins define conceptos como la capacidad de profundizar y de expandirse que tenga la narrativa, su posibilidad de continuar y de multiplicidad, la posibilidad de construcción de nuevos mundos con mecanismos veraces de entrada y salida. Sería Gary P. Hayes más tarde quien confeccionaría una biblia para la creación de experiencias, historias o narrativas transmedia.²³

²² JENKINS, Henry. 2003. Transmedia Storytelling. Revista Technology Review.

²³ HAYES, Gary P. 2012. Cómo escribir una Biblia Transmedia. Traducción de Eduardo Prádanos Grijalvo. <http://guionactualidad.uab.cat/wp-content/uploads/2013/01/Como-escribir-una-Biblia-Transmedia.pdf>

Pero me gustaría centrarme en lo que a mi modo de ver, convierte a lo transmedia en algo que rompe con lo anterior. A mi entender es más un modo de pensamiento y por lo tanto obliga a una nueva manera de concepción. Una narrativa transmedia ha des eró desde su concepción y obliga a conocer los medios y explorar sus lenguajes con cierta anticipación.

Solo una nueva manera de escribir puede propiciar una nueva lectura.

Requiere de saberes transdisciplinares para el desarrollo de proyectos colectivos con complejidades mutantes y producciones cada vez más descentralizadas. Es necesario la desespecialización de las disciplinas y preciso el tejer relaciones simbióticas entre ellas.

En lo social es la respuesta a cambios culturales, económicos y políticos que precisan de modos transversales de actuación y que se oponen a estructuras jerárquicas donde la experiencia o la comunicación, están condicionadas por intereses concretos.

Filosóficamente, a modo de pensamiento, me interesa recuperar el rizoma apuntado anteriormente. Rizoma como categoría teórica, es un concepto que pertenece al proyecto filosófico del francés Gilles Deleuze. Tiene que ver con la posibilidad de pensar, en movimiento, lo uno y lo múltiple y cómo lo múltiple, precisamente, se constituye en relación con lo uno.

Los rizomas producen rizomas, multiplicidades. En el pensamiento rizomático se piensa lo uno, con relación a lo múltiple y lo múltiple con relación a lo uno, pero siempre, y aquí se nos exige más movimiento aún, en planos que pueden estar superpuestos.

“Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo (...) un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder”.²⁴

²⁴ VV.AA, (1994:13). DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Mil mesetas. Ed. Pretextos.

Si podemos pensar en lo transmedia como una virtualización de la comunicación entonces podemos pensar que con ella se virtualizaron también otras categorías. Virtualización del cuerpo, virtualización del texto, virtualización de la inteligencia y en suma, virtualización de la sociedad. Estos son los procesos revolucionarios a los que nos va conduciendo la experiencia del transmedia. El más importante de todos, quizás, la virtualización del conocimiento.

Transmedia es puerta de acceso a una forma de cuerpo colectivo, de inteligencia colectiva, porque nos permite ponernos en el mundo a la vez que con ella podemos traer el mundo hasta nosotros. Es en este sentido, en el de la construcción de un gran colectivo en el que se comparten ya no sólo los conocimientos, sino también las inteligencias y las múltiples relaciones que establecen unas con otras, lo transmedia merece un vistazo en su dimensión pedagógica y educativa. En lo que se nos exige para hacer un adecuado aprovechamiento y en lo que habrá que tener en cuenta para que la virtualización del conocimiento que propicia no se quede en eso, en un conocimiento virtual.

3.3 - Hacia una antropología visual. El medio audiovisual como herramienta de investigación social. Significación cultural y función social de las imágenes.

Anteriormente veíamos en la necesidad de incorporar lo “trans” en lo proyectual, desde dos líneas: incorporando el concepto para explorar modalidades narrativas en lo que audiovisual se refiere, y en la necesidad de solapar lo disciplinar y los campos de acción que cada una de los estudios plantee.

Hablábamos también de un hecho en lo audiovisual que se convierte en político, desde la acción y el uso de las imágenes pero también desde la naturaleza misma de la imagen. Que parte de una herramienta de análisis para convertirse en una herramienta que permita analizar, no endogámicamente, si no como una ciencia al servicio de otras ciencias. No subordinada, si no, a la misma altura.

Como cualquier otra ciencia, se debiera de plantear una metodología que pueda

establecer un proceso, más allá de un resultado. A mi juicio la antropología permite ser una buena aliada para tejer puentes con la actividad de Arte en imagen. Relaciones de simbiosis donde si una disciplina gana, la otra exponencia sus posibilidades y altera el lugar desde donde mirar.

La antropología visual como metodología utiliza las tecnologías audiovisuales dentro de su quehacer científico considerándolos como parte de los instrumentos de observación y de análisis de la realidad:

Muestra las formas y relaciones de comunicación entre los hombres, y establece vehículos de comunicación.

Transmite representaciones y capta los signos sociales y culturales.

Son nuevas tecnologías que abren un espectro de posibilidades de observación de realidades propias y diferentes;

Sus productos son materiales de estudio en sí mismos de sociedades diversas.

La antropología visual, por lo tanto, liga los quehaceres de la comunicación y la antropología y permite ampliar el campo de la segunda. Ahí radica una de las primeras definiciones que podemos sustraer sobre la antropología visual: se “entiende [a esta como] el uso directo por parte del investigador de las técnicas audiovisuales para documentar o interpretar la realidad, siguiendo una metodología antropológica-cultural”.²⁵

De la dimensión metodológica de anotación y observación, hoy en día la antropología visual también se sustenta sobre otro componente: el que se refiere al análisis de las producciones simbólicas visuales de los individuos y las sociedades. Allá se entiende que ellas conducen al estudio de situaciones, relatos y discursos que finalmente sitúan los imaginarios sociales. Comprendemos que en tales producciones hay formas o modos expresivos (acciones comunicativas) que transmiten los grupos sociales alternos cuando hay interacciones que son reproducidas o transformadas por las tecnologías comunicativas.

²⁵ CANEVACCI, M. 1990. Antropologia da comunicação visual. São Paulo: Brasiliense.

Aspectos metodológico y codificador-decodificador, logran establecer a la antropología visual como una forma para denotar y explicar aspectos concretos de las sociedades. La antropología visual excede su propia función instrumental y de análisis y se ubica como un sistema de expresión dentro de las emergencias sociales en su afán de reconstituir lo político.

Es una metodología que registra, describe, analiza las producciones simbólicas de los hombres, de las sociedades y que se materializan en objetos, los cuales traducen significaciones concretas en un tiempo determinado y que prevalecen por sobre la vida de las personas. En este ámbito, las propias imágenes de películas y videos también se constituyen en objetos de representación y análisis, puesto que son objetos simbólicos y, por lo tanto, manifestaciones comunicativas.

En mi caso, que investigo en el hecho de habitar ciudad el hecho de lo urbano es capital. Poder unir el factor urbano con lo antropológico y lo visual es un eje fundamental en mi forma de entender mis propios procesos

Pareciera que, mientras la arquitectura y el urbanismo se han ocupado exclusivamente de la ciudad proyectada y la ciudad construida, han tenido que ser las ciencias sociales (como la antropología urbana) las que se han aproximado a los fenómenos urbanos tratando de investigar sobre lo que realmente ocurre en la ciudad, sobre qué fuerzas sociales esta desata; que en definitiva poco tiene que ver con los volúmenes o los edificios que la componen. El antropólogo barcelonés Manuel Delgado ha escrito mucho sobre la concepción social del espacio público²⁶ y es en la actualidad uno de los críticos más feroces del desarrollo urbanístico del modelo Barcelona. Delgado propone que atendamos al concepto de “lo urbano”, en tanto que opuesto y/o complementario al concepto de “la ciudad”²⁷. Lo urbano sería la dimensión social que ocurre en la ciudad, no pocas veces a pesar de ella. Agitación social y constante movimiento, lo urbano es aquello que ocurre y discurre en el espacio público, aquella extraña coreografía improvisada que hace de las calles su escenografía por excelencia.

²⁶ DELGADO, M. 2007. La ciudad mentirosa: fraude y miseria del modelo Barcelona. Catarata

²⁷ DELGADO, M. 2008. El animal público. Hacia una antropología urbana. Barcelona. Anagrama.

Lo urbano es lo que acontece en la ciudad y que por definición no puede ser previsto; aquello que el plano no puede dibujar, el proyecto no puede vaticinar, el bullicio humano típicamente urbano que, por definición, es ajeno a los designios del arquitecto. Ante lo urbano, por lo tanto, la postura no puede ser otra que la cautela. Creer que mediante decisiones formales y constructivas del espacio urbano, podemos dar forma y soluciones al devenir social de la ciudad, sería un signo de arrogancia. “Más allá de los planos y las maquetas, lo urbano es, sobre todo, la sociedad que los ciudadanos producen y las maneras como la forma urbana es gastada, por así decirlo, por sus usuarios. Son estos quienes, en un determinado momento, pueden desentenderse –y de hecho se desentienden con cierta asiduidad– de las directrices urbanísticas oficiales y constelar sus propias formas de territorialización, modalidades siempre efímeras y transversales de pensar y utilizar los engranajes que hacen posible la ciudad (...) [Lo urbano es] un universo polimórfico e innumerable

que desarrolla sus propias teatralidades, su desbarajuste, el escenario irisado en el que una sociedad incalculable despliega su expresividad muchas veces espasmódica. Se proclama que existe una forma urbana, resultado del planeamiento políticamente determinado, pero en realidad se sospecha que lo urbano, en sí, no tiene forma”.²⁸

4 - Recuperar la ciudad. Una visión crítica en torno al modelo urbano.

El motor que me invita a plantear hipótesis a partir de las cuales poder trabajar son conceptos que me propongo explicar en este apartado bajo la forma de un ensayo. Antes entiendo necesario definir la perspectiva desde donde me gusta mirar. En este sentido, entiendo la actividad artística como un ejercicio intelectual dentro de un espacio para cuestionar y parto de que cualquier construcción social o cultural son una ficción, de que toda experiencia relatada es una ficción. Me interesa

²⁸ DELGADO, M. 2008, p. 181. El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos. Barcelona: Anagrama.

comprender los efectos de construir, quien es el que construye y de como lo hace. Me interesa visibilizar y cuestionar los mecanismos del poder. Un poder que devora cualquier aspecto de nuestras vidas.

Dos fases son las presentes en el desarrollo conceptual. La primera, el reconocimiento de una necesidad de dialogar. De establecer marcos y plantear preguntas. El reconocimiento de la intemperie que detona un mecanismo y hace necesario aplicar un plan de actuación.

La Ciudad Imaginaria se origina por tanto en una necesidad. Nace de querer entender los espacios existentes en la periferia como espacios fuera del flujo de la ciudad contemporánea. Unos espacios suspendidos en un tiempo indeciso; entre el pasado, presente y futuro.

Espacios con potencialidad de imaginar posibilidades, que representan una nueva oportunidad para mirar hacia atrás y para mirar hacia delante. Pretendo traducir y codificar el espacio físico para enfrentarlo con el de los sentimientos, el conocimiento y las experiencias vitales.

Una vez postulada la posibilidad del espacio y del tiempo para otorgar valor al hecho de hacer, me acercaré a pensamientos que invitan a reconquistar la ciudad mediante la cotidianidad del individuo.

Me interesa como posibilidad la de recuperar la cotidianidad como una táctica de resistencia, que de una manera colectiva, sirva como potencia para recuperar la vida.

4.1 - Reconocimiento de la intemperie.

Mezcla de belleza y desazón, entre la decadencia y la memoria de un tiempo pasado, la ruina emerge en nuestros paisajes más contemporáneos como un eterno referente a la historia. Como una premonición catastrofista del futuro. La ruina siempre viene cargada de sentido de olvido.

Las ruinas siempre son monumentos y celebran la naturaleza efímera de las cosas. La propia fotografía que la capta será ruina. Cada fotografía es vestigio de un pasado que ella misma contribuye a clausurar con sus imágenes fijas.

El borrar la descomposición o la conciencia de descomposición, es borrar la comprensión de esa relación que se desenvuelve entre todas las cosas, de la oscuridad a la luz. La caída y el levantamiento están hechos el uno para el otro. La entropía supone la búsqueda del equilibrio en medio del caos, significa evolución y transformación. Es una unidad de medida para cuantificar el caos asociada al paso del tiempo.

Más allá de su condición menos optimista, la ruina se presenta como una posibilidad de plantear nuevos futuros. Ruina y olvido son un futuro para vivir el presente, olvidar para permanecer siempre fieles. Todo es la ruina de lo que le precedió.

Una ciudad, toda ciudad, es la erradicación del paisaje de donde emergió. En su caída, ese paisaje original a veces sale airoso.

Los espacios marginales que se encuentran en los límites de lo urbanizado es donde más podemos experimentar la ausencia de orden y de las leyes sociales que lo regulan. Los espacios marginales de las periferias urbanas son parajes superfluos, en los límites de lo estrictamente necesario, donde se pueden llevar a cabo actividades tan anodinas como pasear, leer o comer al aire libre. Sin intermediarios.

Son por tanto lugares del olvido que necesitan ser reactivados de nuevo, pero esta vez con una nueva función. lugares de máxima indeterminación definidos como vacíos monumentales, Lugares anónimos, donde seduce la observación de lo aparentemente banal.

"La continuidad del espacio, con todas sus certezas y evidencias, ha dado paso a la dimensión discontinua del tiempo, esa región donde "la mente del

viajero, se adentra y, descubriendo un progresivo estado de *cámara lenta*, percibe la grava y el polvo de la memoria, en las fronteras vacías de la consciencia.”²⁹

Se puede argumentar que la ocupación de estos espacios responde a una situación desesperada. Da la impresión que detrás de esta improvisación hay más de voluntad que de accidente. Es posible, entonces, que el interés por estos espacios sea más bien el resultado de la toma de conciencia de que la periferia es un espacio de libertad. Quizás la libertad solamente puede surgir en un espacio residual y así dar una imagen desoladora.

4.2 - Cotidianidad. Estrategias y resistencias.

La vida cotidiana es el gran escenario que fascina a De Certeau, un escenario de prácticas que conforman la vida cotidiana.

En la disputa desigual que la dinámica social entabla entre instituciones y sujetos. Michel De Certeau considera crucial la voluntad de construir una teoría de las prácticas cotidiana. Sus actores, no serán las instituciones, sino los sujetos y los lugares en los que sujetos comunes y ordinarios viven su vida cotidianamente, para observar las fugas, las anti-disciplinas.

No son los sujetos en tanto individuos los que le interesan, sino las operaciones que estos realizan. A las estrategias de los poderosos se le oponen las tácticas, que son el lugar de la producción cultural del hombre común.

Un ámbito paradigmático de aplicación de esta teoría es la ciudad. Entendida como una estrategia -de los urbanistas- que simultáneamente plantea otra ciudad: la ciudad vivida, un espacio hecho por otros, lugar por donde caminan los sujetos marcando con sus trayectos plurales y heterogéneos la cartografía urbana, jugando en los intersticios. Estos practicantes operan sobre un espacio que, antes

²⁹ SMITHSON, Robert. 1966. Entropía y los nuevos monumentos. Selección de escritos. Alias.

que un orden fijo, quieto e inmutable, implica vectores de dirección, velocidad y tiempo, es decir un lugar practicado, donde se realizan operaciones hechas por sujetos concretos. La práctica cotidiana opera marcando el territorio estratégicamente diseñando por el poderoso; allí el débil recombina las reglas y los productos que ya existen, y hace un uso de ese existente bajo su influencia, aunque no totalmente determinado por sus reglas.

“Llamo estrategia al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas”.³⁰

“Llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña [...] es movimiento “en el interior del campo de visión del enemigo” [...] No cuenta con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo”.³¹

La táctica es el recurso del débil para contrarrestar la estrategia del fuerte.

Las estrategias son acciones con finalidades de poder y totalidad, se interesan por las relaciones espaciales. La táctica debe actuar a partir de la imposición de una fuerza -ley, dominación- externa, ésta se presenta audaz y muy astuta frente al poder. La táctica da importancia, no al lugar sino al tiempo, actúan en el momento preciso, transformando la situación de manera beneficiosa para el que carece de

³⁰ DE CERTEAU, Michel. (1996:42): La invención de lo cotidiano. El arte de hacer (1ªed). Tomo I. México: Universidad Iberoamericana, 1996. Primera edición 1979.

³¹ Idem. (1996:44).

poder. Las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo.

Las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de un lugar ofrece al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo. Practicar el espacio, escribe Michel de Certeau, es "repetir la experiencia alegre y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser otro y pasar al otro".

4.3 - Del derecho a la ciudad.

El pensamiento de Henri Lefebvre se va orientando hacia una crítica a la urbanización como una cuestión social y política puesta en manos de una ciudad que se ha ido deteriorando al mismo tiempo que re-creando. Lefebvre enuncia por vez primera la noción de lo urbano, lo que le convierte en el primer pensador crítico significativo que trató la urbanización funcionalista atendiendo directamente a su dimensión política.

Se pueden extraer dos implicaciones: por un lado la crisis de la ciudad que amenaza a la sociedad en su conjunto, y por otro la toma democrática de la ciudad es la que permite un modo de superar la crisis de la sociedad capitalista. Apuesta porque fuesen las clases obreras, las que volvieran a tomar el espacio y a participar como ciudadanos en la vida política. Durante la espera, la afirmación de lo urbano por venir se revela, a través de las fisuras y contradicciones de ese espacio.

Lefebvre sugiere crear el urbanismo donde la ciudad se convierta en una tarea colectiva y común. Poner fin a la creación de espacios gestionados por la lógica del beneficio, poner en marcha un plan de territorio autogestionado y no abandonar su patrimonio histórico, ni dejar que el espacio se descomponga, sino trabajar por la restitución de los centros urbanos como lugares de creación,

lugares de trabajo, de urbanismo.³²

Frente a los efectos causados por el neoliberalismo, como la privatización de los espacios urbanos, el uso mercantil de la ciudad, la predominancia de industrias, se propone una nueva perspectiva política denominada derecho a la ciudad. La ciudad fue tomada por los intereses del capital y así dejó de pertenecer a la gente, por lo tanto Lefebvre aboga a través del derecho a la ciudad por rescatar al hombre como elemento principal, protagonista de la ciudad que él mismo ha construido. El derecho a la ciudad es entonces restaurar el sentido de ciudad, instaurar la posibilidad del “buen vivir” para todos, y hacer de la ciudad el escenario de encuentro para la construcción de la vida colectiva.

³² LEFEBVRE, Henri. (1970:169-170). El derecho a la ciudad. Ed. Historia, ciencia y sociedad.

5 - Conclusiones

En esta tesina se planteaban unas hipótesis que se han tratado de abordar desde tres grandes bloques desarrollados en cuatro apartados.

La primera hipótesis era: ¿qué tipo de territorio es constituyente del modelo urbano?, que a su vez planteaba una concretización en la hipótesis de si se puede hablar de modelos económicos urbanos atendiendo al paisaje periférico.

La tesis aborda estas cuestiones tratando de dar respuesta atendiendo al estudio de la ciudad de Barcelona. En primer lugar analizando su modelo urbano para acotarlo al objeto de estudio de esta investigación, que se centra en los indicios del modelo económico en el territorio y tiene como campo empírico el espacio de la Zona Franca de Barcelona y sus márgenes.

Para ello se ha ido conduciendo la investigación hacia las características de la ciudad post industrial y las periferias industriales como generadoras de sentido.

La valoración es que se ha conseguido crear un marco que consigue dar respuesta a la pregunta de hipótesis.

A la segunda hipótesis que plantaba si el registro y diálogo con la imagen del territorio puede generar una cartografía de este modelo, la tesis responde planteando la necesidad de entender la imagen como herramienta de estudio. Para ello se describe una evolución de la relación de la ciudad con la fotografía atendiendo a la evolución de la representación fotográfica en Barcelona. Entiendo que se da una respuesta a la hipótesis y además, apuntan cuales deberían de ser las pautas caminando hacia un nuevo medio narrativo que bien podría adoptar partes que desde la antropología visual se usa como método.

Estas respuestas a las hipótesis planteadas generan a su vez otras preguntas que podrían seguir abordándose. Valoro positivamente que así sea porque entiendo, que la validez de la tesis está en que desde unas líneas de investigación se han abordado las cuestiones introducidas por las hipótesis expuestas y también se abren nuevas perspectivas que permiten que haya nuevos caminos de estudio que necesitarían poder abordarse.

Bibliografía

AA.VV V. 1970. Martorell Portas, A. Florensa Ferrer y V. Martorell Otzet. Historia del urbanismo en Barcelona. Del Plan Cerda al Area Metropolitana. Ed. Barcelona.

VV.AA, 1994. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Mil mesetas. Ed. Pretextos.

AA.VV. 2008. Andreas Huyssen y Nicolas Borriaud. Heterocronías. Tiempo, Arte y arqueologías del presente. Cendeac.

VV.AA. 2009. HOLERT, Tom y TERKESSIDIS Mark. La fuerza centrífuga. Sociedad en movimiento: migración y turismo. Ediciones Carena.

AA.VV . 2018. Pilar carrera y Jenaro Talens. El relato documental. Catedra.

VV.AA, 2019 FONTCUBERTA, Joan Fontcuberta y Xavier Antich. Revelacions. Dos assaigs sobre fotografia. Arcàdia.

AUGÉ, Marc. 2003. El tiempo en ruinas. Ed. Gedisa.

AUGÉ, Marc. 1998. Las formas del olvido. Ed. Gedisa

BAUDRILLARD, J. 1978. Cultura y simulacro. Barcelona: Kairós.

BOHIGAS, O. 1986. Reconstrucción de Barcelona. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid.

CANDEL, Francisco. 1991. Donde la ciudad cambia su nombre. SA Ediciones.

CANEVACCI, M. 1990. Antropologia da comunicação visual. São Paulo: Brasiliense.

CASTELLS, M. 1995. La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional. Madrid: Alianza Editorial.

CASTELLS, M. 2004. La cuestión urbana. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

DE CERTEAU, Michel. (1996:42): La invención de lo cotidiano. El arte de hacer (1aed). Tomo I. México: Universidad Iberoamericana, 1996. Primera edición 1979.

DELGADO, M. 2007. La ciudad mentirosa: fraude y miseria del modelo Barcelona. Catarata

DELGADO, M. 2008. El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos. Barcelona: Anagrama.

HARVEY, David. 2011. Le Droit a la ville, Revue Internationale des livres et des idées. Ed. L'Harmattan.

HAYES, Gary P. 2012. Cómo escribir una Biblia Transmedia. Traducción de Eduardo Prádanos Grijalvo. <http://guionactualidad.uab.cat/wp-content/uploads/2013/01/Como-escribir-una-Biblia-Transmedia.pdf>

JENKINS, Henry. 2003. Transmedia Storytelling. Revista Technology Review.

LEFEBVRE, Henri. (1970:169-170). El derecho a la ciudad. Ed. Historia, ciencia y sociedad.⁹

MASSEY, D.S. y DENTON, N.A. 1993. American Apartheid: Segregation and the making of the underclass. Cambridge: Harvard University Press.

MINGIONE, E. 1996. Urban Poverty in the Advanced Industrial World: Concepts, Analysis and Debates. Urban Poverty and the Underclass: A Reader. Oxford: Blackwell.

MUÑOZ, F. 2008. Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona.

PARDO, J. L. 2004. La banalidad. Barcelona. Anagrama.

PEREC, Georges. 2001. Especie de espacios. Editorial Montesinos.

RIBALTA, Jorge 2016. Barcelona. La Metrópolis En La Era De La Fotografía, 1860-2004. RM VERLAG.

RIBALTA, Jorge 2018. El espacio público e la fotografía. La Virreina centre de la imatge.

SASSEN, S. 1999. La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio. Buenos Aires. Eudeba.

SMITHSON, Robert. 1966. Entropía y los nuevos monumentos. Selección de escritos. Alias.

SISTO, V. 2009. Cambios en el trabajo, identidad e inclusión social en Chile: Desafíos para la investigación. Revista Universum.

- THE PROMISED LAND -
HISTORIAS CONTEMPORÁNEAS
DE LA ZONA FRANCA Y SUS MÁRGENES

Ensayo documental en torno al paisaje de La Zona Franca de Barcelona

Memoria de proyecto

Trabajo final de Master

Joaquín Jordán del Río. NIUB: 16144041

Tutora: Laura Baigorri

Master en Producción e Investigación Artística

Especialidad Arte y Tecnología de la Imagen

Universidad de Barcelona Curso 2018/2019



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

ÍNDICE

Astract.

Introducción. Justificación del proyecto

Hipótesis de trabajo

Objetivos y metodología

Líneas de investigación

The Promised Land.

Ensayo documental en torno al paisaje de La Zona Franca de Barcelona

Formas expositivas. Expansión del proyecto

Conclusiones

Bibliografía

Resumen

The Promised Land es un ensayo documental en formato libro en torno al paisaje de la Zona Franca de Barcelona.

Se articula a través de micro relatos de personas que habitan o han habitado el lugar y que han padecido la alteración del paisaje. Un paisaje localizado en un territorio sensible, en constante cambio desde hace siglos.

La narración tiene su origen en el proyecto de la construcción de un puerto franco en Barcelona. El proyecto nunca llegó a realizarse, pero se expropiaron las tierras de agricultores que las habitaban y trabajaban. Así es como L'Hospitalet del Llobregat perdió su playa.

De ese proyecto no concretado, nació la actual Zona Franca de Barcelona, una zona industrial que ha ido modificando el uso de su suelo y que está gestionada por el Consorcio de la Zona Franca de Barcelona, entidad pública cuyo objetivo es la dinamización económica de la ciudad y su área metropolitana.

El puerto de Barcelona ha ido ampliando sus instalaciones de una manera sucesiva y constante a lo largo de la historia. El motivo principal está ligado a la oportunidad de crecimiento económico que su papel ha tenido para Barcelona. Actualmente es el puerto con más crecimiento a nivel europeo, el más importante del Mediterráneo y sigue aumentando sus datos, tanto en tráfico de mercancías como en tráfico de personas.

Una de sus últimas ampliaciones hizo necesario el desviamiento del cauce del río Llobregat casi 3 kilómetros hacia el sur.

Actualmente en la zona conviven cuatro planes logísticos y de ordenamiento urbano, lo que hace prever que los cambios se seguirán sucediendo en un territorio frontera, casi desconocido por los habitantes de la ciudad y que configura el modelo de ciudad que es hoy en día Barcelona.

Palabras clave: Documental, fotografía, ciudad, espacio, lugar, paisaje, periferia, memoria, vida cotidiana, narrativas.

Abstract

The Promised Land is a documentary essay in book format around the landscape of the Zona Franca de Barcelona.

It is articulated through micro stories of people who live or have inhabited the place and who have suffered the alteration of the landscape. A landscape located in a sensitive territory, in constant change for centuries.

The narrative has its origin in the project of the construction of a free port in Barcelona. The project never came to fruition, but the lands of farmers who lived and worked there were expropriated. This is how L'Hospitalet del Llobregat lost its beach.

The current Free Trade Zone of Barcelona was born out of that project, an industrial zone that has modified the use of its land and is managed by the Consortium of the Free Trade Zone of Barcelona, a public entity whose objective is the economic revitalization of the city and its metropolitan area.

The port of Barcelona has been expanding its facilities in a successive and constant way throughout history. The main reason is linked to the opportunity for economic growth that its role has had for Barcelona. It is currently the port with the most growth at European level, the most important in the Mediterranean and continues to increase its data, both in merchandise traffic and in human trafficking. One of its last extensions made it necessary to divert the Llobregat River channel almost 3 kilometers to the south.

Currently, there are four urban planning and logistics plans in the area, which makes it foresee that the changes will continue happening in a border territory, almost unknown by the inhabitants of the city and that configures the model of city that is nowadays Barcelona.

Keywords: Documentary, photography, city, space, place, landscape, periphery, memory, daily life, narratives.

Introducción. Justificación del proyecto

En 1920 una ley estatal decreta una expropiación donde el municipio de L'Hospitalet de Llobregat debe ceder 900 hectáreas a la ciudad de Barcelona para realizar la construcción de un puerto franco. El puerto franco nunca se materializó y L'Hospitalet perdió su playa. En 1929 Barcelona obtiene la concesión de una Zona Franca.

El régimen franquista eligió esta zona para crear un gran polígono industrial y en 1951 se implanta la factoría SEAT. En los años 60 el Estado abandona la idea del puerto franco tal como había sido concebido originalmente y decide destinar 600 hectáreas de las hectáreas expropiadas a zona industrial.

El puerto necesita seguir creciendo y en 1997 se dio luz verde al desvío del cauce del Llobregat. Finalmente se desplazó la desembocadura del río en 2004.

Datos del último año indican que el Port de Barcelona, fue el puerto europeo que más creció en tráfico total, un 26%, y superó por primera vez las 61 millones de toneladas. El beneficio financiero fue de 50 millones de euros, un 50% más. "Es una de las joyas de la corona del sistema portuario español, estamos plenamente orgullosos", decía el ministro de Fomento Íñigo de la Serna. Los buenos datos de tráfico se traducen en un ejercicio financiero "estable y que da fortaleza para nuevas inversiones", según el ministro.

La Zona Franca cumple 100 años. Durante décadas ha sido el motor de Barcelona. Más de mil hectáreas de terreno situados entre las faldas de Montjuic y el Delta del Llobregat. Un área que pasa desapercibida para el resto de la ciudad. Es un territorio en constante evolución, y actualmente confluyen en la misma zona: el Plan Logístico del Delta, Plan estratégico Litoral, el corredor del Mediterráneo y el PDU Gran Vía. Nuevos planes urbanísticos que recuerdan que el modelo de la marca Barcelona está ligado a su urbanismo. La ciudad desde el siglo XX ha ido evolucionando desde la Exposición Internacional de 1929, el Plan Macià, la dictadura franquista y el Plan Comarcal, el Plan General Metropolitano y los Juegos Olímpicos de 1992.

El delegado del Estado en el Consorcio de la Zona Franca de Barcelona, Pere Navarro, en una entrevista de octubre de 2018, comentaba que se proyecta construir un millar de pisos para millennials en el barrio de La Marina del Port. La reordenación del área de la Marina del Port y la marina Prat Vermell es la última gran transformación urbanística de Barcelona.

En sociología, la sociedad posindustrial es el estado de desarrollo de una sociedad en la que el sector servicios genera más riqueza que el sector industrial de la economía.

El tránsito de la sociedad industrial a la postindustrial ha ido acompañado de un conjunto de transformaciones económicas y demográficas que han desencadenado efectos relevantes en la estructura social de los países desarrollados.

Las políticas urbanas de la Barcelona contemporánea son comunes a muchas ciudades post-industriales. Esta nueva ciudad global y post-industrial se materializa en una serie de fenómenos, que podemos reconocer en mayor o menor medida en la Barcelona contemporánea y post-olímpica. Entre otras la “re-programación” de los paisajes industriales obsoletos, Es una de sus características. Estos paisajes, habitualmente recuperados mediante arquitecturas más o menos respetuosas con el “patrimonio industrial”, reconvierten sus usos, en nuevos espacios de terciarización de la economía de la ciudad.

La Zona Franca y el área colindante representan la gestión de un territorio y su uso. Desde un uso agrícola pasando a suelo industrial, uso comercial y al actual impulso como zona de uso logístico, llegando hasta el uso de plusvalía que genera el valor inmobiliario.

¿Qué lugar ocupan la Zona Franca de Barcelona en el diseño económico de una ciudad basada casi exclusivamente en los servicios y el turismo?.

¿Qué representaciones de esta tipología de espacios pueden hacer que se repiensen los modelos productivos?.

Hipótesis de trabajo

Los medios audiovisuales pueden emplearse con una doble función: como recurso para la manifestación de los resultados de análisis realizados por métodos propios y/o como fuente para el estudio cultural que toda representación artística y expresiva conlleva. Desde mi punto de vista, es precisamente esta dicotomía funcional la que produce los problemas de definición entre géneros cinematográficos tan cercanos como el documental, el cine de ficción con vocación realista y el cine etnográfico.

Si la imagen genera narrativas visuales, ¿puede el estudio de la relación de esas imagen y el su relación con el territorio, generar herramientas que ayuden a evaluar los modelos económicos urbanos?.

El objetivo de esa investigación es poder analizar la evolución del modelo urbanístico de Barcelona, atendiendo a las periferias urbanas como generadoras de sentido y como la imagen, puede ser una herramienta de estudio para trata de recuperar la ciudad.

El trabajo en documentación de archivos y la relación con agentes para recuperar la memoria oral constituyen los objetivos secundarios.

Las pregunta de investigación que surgen de lo expuesto son las siguientes:

¿Qué tipo de territorio es constituyente del modelo urbano?.

¿Se puede hablar de modelos económicos urbanos atendiendo al paisaje periférico?.

¿El registro y diálogo con la imagen del territorio puede generar una cartografía de este modelo?.

Objetivos y metodología del proyecto

El objetivo de The Promised Land es poder analizar la evolución del modelo urbanístico de Barcelona, atendiendo a las periferias urbanas como generadoras de sentido y de como la imagen, puede ser una herramienta de estudio para tratar de recuperar la ciudad. The Promside Land es el polígono de la Zona Franca y sus márgenes, tanto físicos como atendiendo a las condiciones que hicieron que se constituyese como el motor económico de la ciudad. La mayoría de la población mundial es urbana, y es en las ciudades donde se expresan hoy todas las tensiones y los retos del siglo XXI. El propósito es poder argumentar en torno a la necesidad de recuperar la ciudad.

El trabajo en documentación de archivos visuales y textuales y la propia metodología del proyecto: basada en la relación con agentes para recuperar la memoria oral, constituyen los objetivos secundarios.

Veo conveniente enmarcar la metodología llevada a cabo dentro de la intencionalidad del entender la imagen; es decir, imagen y sonido, fotografía y video, como una herramienta de investigación social.

Como apuntaba anteriormente, la necesidad de la transdisciplinariedad, hace referenciarme desde un principio a una metodología ligada a la antropología visual.

Desde la observación o el trabajo de campo, pasando por la comprensión de la vivencia, hasta la reflexión de comparación de datos extraídos.

Me baso por lo tanto en el estudio de campo y los estudios comparativos.

Una cronología del proceso sería la siguiente ligado a métodos antropológicos:

- Trabajo de campo. El método morfológico y cartográfico.

Mi primera aproximación al terreno fue mediante la deriva para comprender el terreno. Una necesidad de cartografiar el terreno y localizar poblaciones, infraestructuras que lo configuran, accidentes geográficos e hitos remarcables que faciliten moverme por el terreno.

Aquí aparece un primer trabajo con la imagen. En la necesidad de entender mediante lo fotográfico. Mediante el encuadre y la subjetividad de la visión y también con la distancia que existe entre el hecho fotográfico del momento y el proceso de entendimiento de la imagen en el proceso de visionado y edición. Existe aquí un proceso de catalogación de imágenes en función de su forma e indicio de lo fotografiado.

Las propias derivas también generan imágenes al geolocalizarlas y catalogarlas para su posterior análisis. Imágenes que posteriormente generan la necesidad de recurrir a imágenes anteriores históricamente hablando.

Estas fotografías me han servido también para hablar con otros agentes, historiadores y conocedores del lugar, y así ir decodificando las capas de sentido.



Imagen que geolocaliza las primeras derivas del proyecto.

- Trabajo en archivo. El método sociológico: la historia social y la biografía.

En la búsqueda en archivos he consultado los siguientes: Arxiu Municipal del Prat de Llobregat, Archivo Municipal de L'Hospitalet, Centre d'Estudis de L'Hospitalet, Instituto Cartográfico de Catalunya, Arxiu fotogràfic de Barcelona, Arxiu del Memorial de Treballadors de la Seat, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y el Arxiu del Consorci de la Zona Franca.

En estos archivos acudo bajo la necesidad de empezar a entender como ha evolucionado el paisaje. El primer hecho que provocó la necesidad fue detectar una cauce seco del río Llobregat.

Hay una necesidad histórica del hecho. Hecho que lleva a entender como y de que manera de articula el puerto de Barcelona, y de cómo nació la Zona Franca:

L'Hospitalet tenía litoral, tenía 10 kilómetros de playa que Barcelona expropió para la construcción de un puerto franco.

Querer entender la evolución del paisaje mediante la documentación fotográfica que los archivos custodian me hacen ver y sentir el trauma que las imágenes también sufren con el paso del tiempo. Las imágenes también se modifican y procesos como humedad, malos revelados o fijados hacen que la imagen latente padezca de una degradación que en algunos casos es evidente. Y pone de manifiesto que la garantía del archivo, también se puede poner en cuestión.

Estas imágenes de archivos, casi siempre tienen un nombre asociado, o bien del autor o de su donante. A parte de eso, hay unos códigos propios de la documentación y biblioteconomía. También un texto que describe el hecho que notaría la imagen, una relación imagen-texto un tanto particular.

En otras ocasiones las imágenes me las han podido facilitar personas arraigadas al paisaje. Personas que nacieron y vinieron en la zona cuando el lugar era un espacio para campos de cultivos y masías de agricultores.

Aquí la imagen opera de diferentes maneras y he de dividirla en la fotográfica y la videográfica.

La imágenes fotográficas que me facilitaron tenían que ver con su biografía personal: familiares, espacios íntimos y paisaje que habitaban.

La imagen se articula de esta manera en herramienta de diálogo, de excusa para hablar, en primer lugar de lo que la imagen contiene, y en una segunda instancia de lo que está fuera de campo. De lo que no está pero que la imagen provoca. Si son imágenes de personas: poder hablar de relaciones. Si la imagen contiene contexto, es decir: paisaje doméstico o ambiente labriego, la imagen propicia relatos documentales centrados en el día a día, en el territorio y en las formas de vida.



Mapa de L'Hospitalet y el río Llobregat. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



Desembocadura del rio Llobregat, 1956. Instituto Cartográfico de Catalunya.

- Desde la memoria oral hasta el relato. La entrevista.

Aparece el relato oral ligado a la imagen. En como la imagen no es solo una representación de lo que contiene, si no, es esa misma: cosa. La imagen es un objeto que contiene un mundo. Un todo.

Esta idea la recuperaré más tarde cuando hable de fotografías que realicé a objetos con carga de memoria para las personas entrevistadas.

La forma videográfica tiene que ver con el formato entrevista, que también existe en el proceso antropológico en el estudio de campo. Yo las utilizo en primer lugar para recuperar memoria oral del entrevistado en aspectos que tiene que ver desde lo descriptivo de una vida extinguida: el trabajo en los campos de La Marina hospitalenca, a aspectos más de estudio como podría ser entender las relaciones de las gentes en un tiempo con unas condiciones sociales concretas.

Parte de las entrevistas se articulan en torno a los recuerdos que propicia poder hablar de fotografías que conservan de su pasado. Como las memorias se

construyen en torno a la imagen, siendo registrado en una captación nueva, hace que el video cree una conexión temporal entre memoria y descripción oral.

Las entrevistas registradas han sido a:

- Matilde Marcé. (L'Hospitalet 1928).

Nació en La Marina de L'Hospitalet y vivió en la masía familiar donde explotaban un negocio agrícola.

- Josep Campamá (L'Hospitalet 1940).

Su abuelo, su padre y él nacieron en la misma masía en La Marina de L'Hospitalet. Eran payeses y es sustento familiar venía de la tierra.

- Antoni Jaquemot, (Barcelona 1942).

Antiguo trabajador de SEAT. Desde 1958 hasta 2006.

- Marc A. García. (Barcelona 1966).

Director de la Oficina estratégica del Plan del Delta del Llobregat, Gerencia Municipal, Ayuntamiento de Barcelona.

Mi trabajo con las entrevistas montadas ha operado en varias líneas que articulan y accionan la imagen como herramienta.

La primera de ellas ha sido poder devolver a agentes el vínculo que ellos me han ofrecido aportando sus memorias y documentaciones. Es el caso del Centro de Estudios de L'Hospitalet, entidad que me ayudó a encaminar mi investigación histórica y que con la posterior aportación de mis entrevistas para sus archivos, se creó una relación de simbiosis y propició la expansión en conocimiento de ambas disciplinas.

El trabajo que surgió de la entrevistas planteó la necesidad, de a través de los relatos orales, de como contar lo aprehendido. Como contarlo en tono, orden y distancias cara con el espectador, el no conocedor de la historia para tratar de buscar un receptor activo.



Persona entrevistadas. (Orden: izquierda derecha y de arriba a bajo). Josep Campamà, Matilde Marcé, Marc A. García y Antoni Jaquemot,.

- El libro como narrativa.

La resolución final, en formato libro, explora la relación imagen y texto para significar los relatos orales. Estos relatos, también han sido recolectados en personas que habitan ocasionalmente el lugar o bien investigan partes concretas del territorio.

La finalidad última es la de una herramienta de trabajo cara con otras disciplinas, en relación al que hacer de historiadores y antropólogos, en un primer nivel, pero también con disciplinas ligadas a la gestión del territorio, tales como el urbanismo y a arquitectura. Es decir, la voluntad es que el libro sea un herramienta que permita diálogos en torno al hecho de hacer ciudad.

Se han realizado diversas ediciones fotográficas atendiendo a los relatos. Para ellos se han impreso copias en tamaño reducido para poder ver tramas moviendo elementos y trabajando distintas posibilidades.

Se ha trabajado también con narraciones de video que exploraban la experiencia de recorrer el paisaje. Dando voz a objetos y modelando entornos 3d tales como el Faro del Llobregat, a fin de conseguir una distancia narrativa que propiciase formas narrativas que el propio lenguaje audiovisual ofrece.

El libro contiene retratos de personas, fotografías de indicios de ordenación del territorio y elementos que pueden ayudar en detectar como las zonas industriales de las ciudades juegan un papel determinante en configurar el paisaje de una ciudad postindustrial como es Barcelona. La hipótesis es como se configura el paisaje como síntoma de un modelo económico. En valorar si la transformación y progreso de la Zona Franca de Barcelona es abarcable desde la distancia y valor que tiene la imagen fotográfica.

El libro contiene dos separatas, una de ellas ofrece datos rigurosos de la evolución económica del puerto como motor de la ciudad y que justifica la necesidad de seguir alterando el paisaje en función de unos intereses concretos, y otra que contiene retratos de objetos con carga de memoria. Un arqueología del presente que tratar de dialogar con el pasado para poder entender mejor.

Esas mismas fotografías devueltas como tal a las personas donantes pasan a ser una representación del objeto que cede su contenido simbólico a la imagen ahora impresa.

El texto juega un papel importante en los relatos. No existe una introducción para con el lector. Esto denota una intencionalidad que plantea que el libro requiere de una voluntad de exploración. No hay una línea narrativa cronológica lineal que ofrezca una lectura ordenada. El planteamiento recupera el hecho de los indicios fotografiados en las derivas. Indicios que se ofrecen al lector con la intención de que él mismo pueda ir tejiendo la historia.

Existen dos valores de texto. El primero aparece salpicado acompañando las imágenes y cuya pretensión es la del hilvanar microrelatos, bien sea de personas protagonistas o de bloques de imágenes con un sentido autónomo.

El segundo valor del texto es el que explica otros aspectos de las imágenes y se encuentra al final de la edición fotográfica, en la sección denominada: Notas.

Es un texto más frío, un texto más objetivo que aporta datos de que representa la imagen y que función simbólica tiene en la narración. Textos que bien podrían leerse consecutivamente y que bien podrían ir explorándose de manera aleatoria.

En el libro bien doblado un mapa. Un mapa del área de trabajo del proyecto documental que recoge, a modo de dibujo, a modo de lo que podría ser un cuaderno de campo durante el proceso de trabajo, algunos de los indicios y personas que aparecen en el libro fotografiadas. Es una herramienta que tarta de acompañar la lectura del libro, para situar y revivir la experiencia de la deriva. Para descubrir conjuntamente el territorio y también de una manera conjunta construir el relato.

El estilo del mapa es un tanto de relato épico, relatos que tienen el viaje como transformación y que no comienzan por el acto primero, si no que introducen al lector en una narración, ya comenzada.

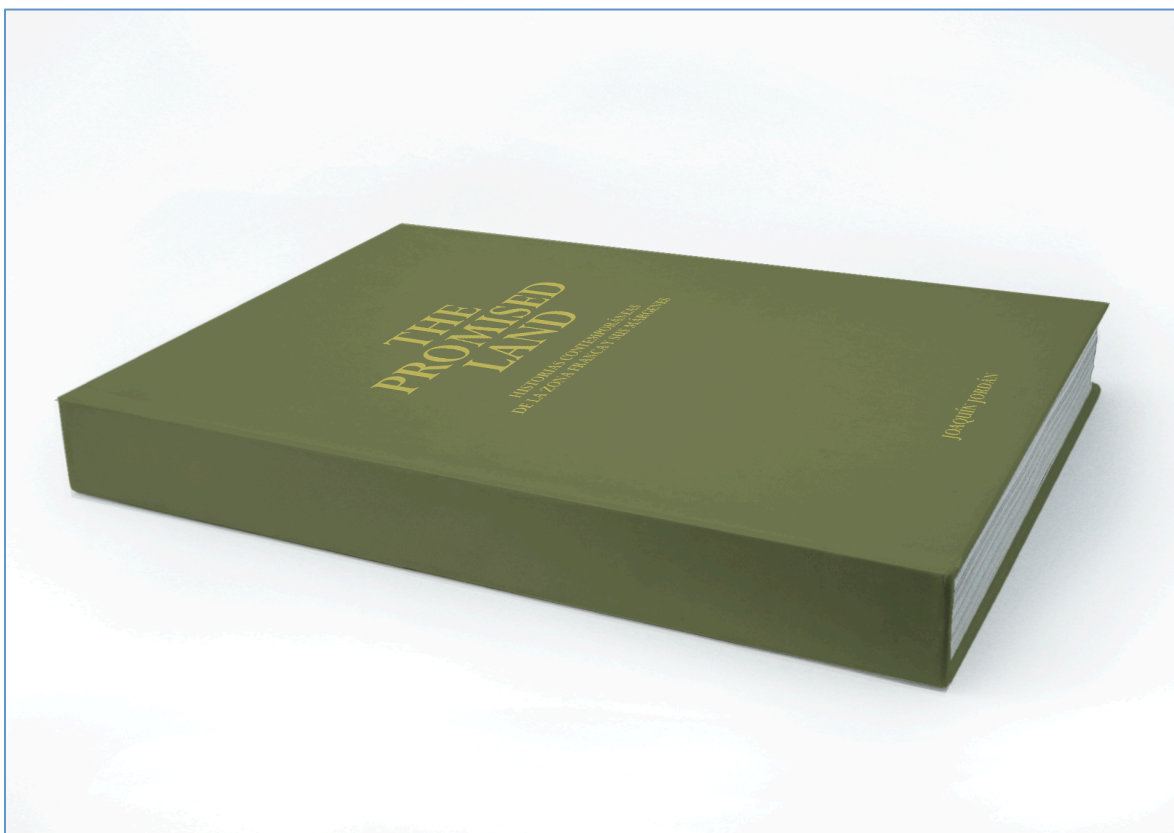
Esta idea es la que se recupera con el dispositivo libro mas relato.

El proyecto tiene su título en inglés. La intencionalidad es denotar que la zona de estudio es una territorio comercial con intereses internacionales. El inglés es el lenguaje comercial por excelencia y las transacciones económicas diarias que allí se establecen tiene el idioma anglosajón como vehículo comunicacional.

Las memorias y las historias que recoge el libro son locales y pudiera parecer que la decisión de optar por un título que no sea en catalán o el castellano está fuera de lugar. Pero la zona lejos de ser una área accesible y habitable, es más bien un lugar inalcanzable, por un lado por lo ajeno de su urbanismo -es un lugar donde los movimientos tienen que ver con el capital y no con el hecho de ser habitado- y por otro lugar porque operan gestores del territorio que hacen que moverse requiera de permisos y validaciones concretas. De hecho en el área portuaria el

acceso está denegado a personas que no desarrollen su actividad laboral dentro de su perímetro. La competencia está bajo la autoridad portuaria que tiene su propia policía de control.

De ahí que The Promised Land (La Tierra Prometida), en cualquier caso un nombre decodificable, por la facilidad de su entendimiento aún para personas que no manejan el inglés con fluidez, tenga, a mi juicio, un fundamento que define el proyecto desde la elección del título. Es un lugar codiciado por muchos e inalcanzable para la mayoría. Un título que ahonda en la intencionalidad del relato épico. De viaje hacia un lugar que tal vez, solo existe en el imaginario



Libro The Promised Land.

Tamaño 17x24 cm. 240 páginas.

Encuadernación cosido y tapa dura, forro tela Brillanta 4039. Portada vinilo.

Guardas: Pop Set Freelif Vellum White de 120 gr.

Papel interior: Freelif Vellum White de 120 gr. y Munken Print de 90 gr.

The Promised Land proyecto online:

https://issuu.com/joaquinjordan/docs/the_promised_land

The Promised Land.

Ensayo documental en torno al paisaje de La Zona Franca de Barcelona

The Promised Land es parte de un proceso de investigación artística que tiene como punto de partida el hecho de hacer ciudad. De la necesidad de entenderla con el deseo de poder recuperarla. De recuperar la ciudad.

Lo urbano como campo de conflicto entendiendo su espacio como político. La ciudad como campo de batalla.

Para ello entiendo que la prioridad del arte ha de ser mezclarse con otras disciplinas, con otras ciencias sociales para repensar desde su posición crítica y de pensamiento.

Entender la ciudad debe de hacerse desde una primera cronología histórica para poder valorar de donde y de que manera se toman las decisiones que modelan el ámbito urbano. Decisiones de gestión del territorio que tienen a la arquitectura y al urbanismo como mecanismos de transformación.

La primera parte se trata entonces de ser crítico. Entender fundamentos de estas disciplinas que generan comportamientos y subjetividades, pero que muchas veces responden a causas sociales y demográficas que hacen necesario el tener que regular flujos y modelos de construcción determinados.

No se trata por lo tanto de señalar y buscar responsabilidades concretas, si no en el hecho necesario de subrayar que los modos y las formas del hecho de hacer ciudad, bien podrían ser otras. Por todo ello es necesario, repensar y valorar los modelos de ciudad.

Para poder entender la ciudad, es necesario poder repensar los modelos de habitarla. Son disciplinas tales como la sociología y la antropología, en sus variantes diversas, a las que trato de aproximarme para dialogar con ellas y crear relaciones simbióticas.

Es aquí donde entiendo el papel de la imagen como herramienta de investigación, de estudio y de reflexión. La imagen que yo exploro desde lo audiovisual y lo

fotográfico la entiendo como un lugar desde donde construir contra relatos que abran caminos a esas otras disciplinas y poder tener otra lectura del hecho urbano.

Cualquier endogamia disciplinar la entiendo como una imposibilidad de caminar. Autoreferenciarse tal vez pueda servir en la exploración de lo técnico, para tener una distancia para la autocrítica y seguramente de reformular planteamientos estéticos y reflexivos. Pero un tema como lo urbano, entiendo que se ha de abordar desde lo transdisciplinar y lo modulable, hasta el punto en que las propias disciplinas se confundan. Tal vez haya ahí una posibilidad final que permita también repensar valores, funciones y posibilidades del arte y hablando de imagen e imagen documental, poder plantear otros modelos de difusión y de exhibición.

Es aquí donde aparece la forma narrativa en función del modo de difusión y de quien es la persona que buscamos llegue el contra relato.

Poder entender el target, receptor, observador o como queramos llamar, desde las nuevas narrativas audiovisuales que se enmarcan en discursos de lo social, pero que no suceden solo en la pantalla. Radica más bien en un ciudadano politizado que puede existir pero que también puede auto construirse si los espacios y la distancia para la interpretación de las narrativas son los oportunas.

The Promised Land es un proyecto fotográfico que plantea que la imagen es una herramienta de estudio más allá de una resolución formal. Un proceso que ayuda a entender desde otras perspectivas disciplinares el objeto de estudio de este proyecto investigación, que se centra en los indicios del modelo económico en el territorio y tiene como campo empírico el espacio de la Zona Franca de Barcelona y sus márgenes.

Por ello es necesario abordar desde lo fotográfico, proyectos de largo recorrido. La fotografía no es la resolución de un tema en una determinada toma. La fotografía es una cuestión de distancia, es una cuestión de experiencia. Experiencia con el territorio y con los agentes involucrados. Que necesita articular narrativas atendiendo a los relatos que puedan surgir de dichas experiencias. Unas veces es resultado final y otras es un dispositivo de vinculación. Esta vinculación se eda en

varias líneas: fotografo-agentes, agentes-agentes, agentes-territorio y articula la posibilidad de las narrativas orales.

La fotografía es un arte que enseña a mirar, muchas de las veces sin siquiera disparar. Es un estado de emoción. Es el resultado de una aproximación que parte de una sospecha y se convierte en una promesa latente. Un mecanismo con vida propia que también es perecedera.

The Promised Land trabaja con las posibilidades que el lenguaje audiovisual ofrece. Como concreción final del proyecto, pero también como herramienta de investigación y como elemento cohesionador de agentes involucrados durante el proceso.

El proyecto trabaja en dos líneas de lenguaje. Por un lado un trabajo en formato video y por otro un trabajo en formato fotográfico. Ambas con la intención de abordar diferentes cuestiones ligadas a las posibilidades que cada medio ofrece. Combinadas, tratar de explorar caminos transmediáticos que puedan envolver el proyecto documental de una forma más poliédrica.

Poder explicar la metodología de trabajo creo que ilustrará mejor como y de qué manera uso la imagen en el proceso e investigación.

Formas expositivas

The Promised Land es actualmente una publicación que nace de un proyecto fotográfico. Un proyecto fotográfico en formato libro con las formas narrativas expuestas anteriormente en sus tramas en la relación imagen y texto.

Es un proyecto con vocación de ser un proyecto transmedia, es decir, explorar posibilidades narrativas en función del medio. Explorar las posibilidades en formato video será una de las variantes futuras.

Para la exposición con la que concluye el Master he optado por un modo de exposición que tenga como protagonista al libro. El dispositivo expositivo también tiene que ver con el espacio físico de la sala y el lugar otorgado dentro de ella para mostrar mi proyecto.

El dispositivo tiene dos partes diferenciadas. En un espacio de aproximadamente dos metros y medio por dos metros y medio y con una pared frontal.

En medio del cuadrante se dispondrá una peana sobre la que se colocará el libro cerrado con la portada hacia arriba. De esta manera se podrá leer el título: "The Promised Land. Historias contemporáneas de la Zona Franca y sus márgenes".

Una urna de cristal cubrirá el libro de tal manera que sea inaccesible. La idea de la tierra prometida inalcanzable reflejada en la imposibilidad de acceder al libro.

En frente de la peana, en la pared frontal, una proyección de video mostrará un pasa páginas del libro, es decir, una grabación de unas manos en plano cenital, pasando las páginas del libro desde su portada hasta la última página. Una proyección en loop y sin audio que mostrará el contenido pero que no permite la experiencia de tener el libro en las manos del espectador. Así el contenido es sugerido, pero no así la experiencia.

La idea es enfatizar en el concepto de algo prometido pero que es inaccesible.

Entiendo que así, se genera un deseo de poder coger el libro en las propias manos, y a la vez una frustración, una molestia de no poder hacerlo.

Con el trabajo fotográfico desarrollado actualmente, y explotando posibilidades de exhibición como proyecto fotográfico, paso a exponer posible variante de la expuesta anteriormente.

Exhibir copias en gran formato de fotografías y hacerlas convivir en forma de díptico es una variante que sería contemplaba si dispusiera de un espacio expositivo mayor.

Las copias de 1 metro por 66 centímetros se dispondrían una al lado de otra con una distancia de 10 centímetros entre ambas y con formato de díptico. Así cada obra estaría compuesta por dos imágenes.

La pretensión siempre sería la de remitir al libro como lugar para atender el proyecto.

A continuación se ilustra la idea con dos pares de dípticos. Un texto complementaría la relación de cada pareja de imágenes introduciendo un micro relato que despertaría la curiosidad del espectador por conocer la publicación, y así el resto de relatos que en ella se contemplan.



Dípticos. The Promised Land

Tamaño de copia de cada imagen: 100 cms x 66 cms.

Líneas de investigación

The Promised Land responde a unas hipótesis de trabajo y a unos objetivos expuestos anteriormente. Si en el proceso de investigación se está perdido en el momento que se sabes cual será el resultado, entiendo esta ramificación de formalización del proyecto artístico como una parte más del proceso, que ha propiciado replantear líneas de investigación y abrir caminos nuevos.

Me interesan las que tienen que ver en como el uso de la imagen puede generar pensamiento. Ser una herramienta de estudio que antes de ser obra propicie que el pensamiento sea trayecto.

Los medios audiovisuales pueden emplearse con una doble función: como recurso para la manifestación de los resultados de análisis realizados por métodos propios y/o como fuente para el estudio cultural que toda representación artística y expresiva conlleva. Desde mi punto de vista, es precisamente esta dicotomía funcional la que produce los problemas de definición entre géneros cinematográficos tan cercanos como el documental, el cine de ficción con vocación realista y el cine etnográfico. Aplicable a la imagen fija: la fotografía.

Si la imagen genera narrativas visuales, ¿puede el estudio de la relación de esas imagen y el su relación con el territorio, generar herramientas que ayuden a evaluar los modelos económicos urbanos?.

The Promised Land explora quiere poder trabajar en torno a preguntas concretas:

¿Qué tipo de territorio es constituyente del modelo urbano?.

¿Se puede hablar de modelos económicos urbanos atendiendo al paisaje periférico?.

¿El registro y diálogo con la imagen del territorio puede generar una cartografía de este modelo?.

La fotografía, sin duda, miente, pero también dice la verdad. La fotografía como medio ha experimentado valores de sentido atendiendo a sus posibilidades narrativas, inscritas en un contexto histórico y social.

Nos relacionamos con imágenes y en el siglo XXI la imagen es lenguaje y vínculo comunicacional. Si no hay imagen, no se existe.

Vivimos un tiempo de generación de imágenes voraz. Se generan millones de imágenes cada día.

La postfotografía (digitalización, artificio, formalismo) fulminó la fotografía (memoria, realismo, una mirada excitada por el otro). De esta muerte nace otra: la de la cultura documental (también el cine), amplificadora de las luchas sociales. La asunción del engaño (doblar a la postfotografía) nos deja desnudos.

El flash ha perdido vocación social. Es la era del significante vacío. Entiendo que existe una necesidad de replantear el papel social, político y documental de la imagen. Para ello veo fundamental entender como y de qué manera comunicar, sugerir al espectador.

La exploración de prácticas documentales transmedia, la relación de la imagen y el texto en proyectos de nuevas narrativas documentales, son campos de investigación que he pretendido iniciar y que asociados al quehacer de recuperar ciudad, entiendo pueden tener un largo recorrido.

La tecnología que permite debatir los hábitos de consumo de imagen son un lugar para replantear la sala expositiva y pueden facilitar el sentimiento de comunidad politizada. Un observador activo que pueda acceder a un contenido concreto.

Conclusiones

Mezcla de belleza y desazón, entre la decadencia y la memoria de un tiempo pasado, la ruina emerge en nuestros paisajes más contemporáneos como un eterno referente a la historia. Como una premonición catastrofista del futuro. La ruina siempre viene cargada de sentido de olvido.

Las ruinas siempre son monumentos y celebran la naturaleza efímera de las cosas. La propia fotografía que la capta será ruina. Cada fotografía es vestigio de un pasado que ella misma contribuye a clausurar con sus imágenes fijas.

El borrar la descomposición o la conciencia de descomposición, es borrar la comprensión de esa relación que se desenvuelve entre todas las cosas, de la oscuridad a la luz. La caída y el levantamiento están hechos el uno para el otro. La entropía supone la búsqueda del equilibrio en medio del caos, significa evolución y transformación. Es una unidad de medida para cuantificar el caos asociada al paso del tiempo.

Más allá de su condición menos optimista, la ruina se presenta como una posibilidad de plantear nuevos futuros. Ruina y olvido son un futuro para vivir el presente, olvidar para permanecer siempre fieles. Todo es la ruina de lo que le precedió.

Una ciudad, toda ciudad, es la erradicación del paisaje de donde emergió. En su caída, ese paisaje original a veces sale airoso.

Los espacios marginales que se encuentran en los límites de lo urbanizado es donde más podemos experimentar la ausencia de orden y de las leyes sociales que lo regulan. Los espacios marginales de las periferias urbanas son parajes superfluos, en los límites de lo estrictamente necesario, donde se pueden llevar a cabo actividades tan anodinas como pasear, leer o comer al aire libre. Sin intermediarios.

Son por tanto lugares del olvido que necesitan ser reactivados de nuevo, pero esta vez con una nueva función. Lugares de máxima indeterminación definidos como vacíos monumentales, Lugares anónimos, donde seduce la observación de lo aparentemente banal.

Se puede argumentar que la ocupación de estos espacios responde a una situación desesperada. Da la impresión que detrás de esta improvisación hay más de voluntad que de accidente. Es posible, entonces, que el interés por estos espacios sea más bien el resultado de la toma de conciencia de que la periferia es un espacio de libertad. Quizás la libertad solamente puede surgir en un espacio residual. Finalmente se trata de eso, de recuperar la ciudad, de recuperar la vida.

Créditos y Agradecimientos

Proyecto documental Joaquín Jordán

Ilustraciones y mapa Ana Yael

Documentación Centre d'Estudis de l'Hospitalet

Agradecimientos

Lídia Santacana i Torres, Manuel Domínguez, Matilde Marcè, Josep Campamà, Antoni Jaquemot, Marc A. García, Patrícia Giménez i Font, Joseph Guillen, Guillem Riera, Luis Linares Prieto, Daniel Sanz, Teresa Aparicio, Daniel Raya, Laura Baigorri, Mar Redondo. A todas la personas que aparecen el el libro.

Centre d'Estudis de l'Hospitalet.

L'Arxiu Municipal. L'Hospitalet del Llobregat.

El Consorci de la Zona Franca de Barcelona.

Agència Catalana de l'Aigua.

Arxiu Nacional de Catalunya.

Bibliografía

La bibliografía de esta memoria de proyecto es la usada para la Tesina de Master

AA.VV V. 1970. Martorell Portas, A. Florensa Ferrer y V. Martorell Otzet. Historia del urbanismo en Barcelona. Del Plan Cerda al Area Metropolitana. Ed. Barcelona.

VV.AA, 1994. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Mil mesetas. Ed. Pretextos.

AA.VV. 2008. Andreas Huyssen y Nicolas Borriaud. Heterocronías. Tiempo, Arte y arqueologías del presente. Cendeac.

VV.AA. 2009. HOLERT, Tom y TERKESSIDIS Mark. La fuerza centrífuga. Sociedad en movimiento: migración y turismo. Ediciones Carena.

AA.VV . 2018. Pilar carrera y Jenaro Talens. El relato documental. Catedra.

VV.AA, 2019 FONTCUBERTA, Joan Fontcuberta y Xavier Antich. Revelacions. Dos assaigs sobre fotografia. Arcàdia.

AUGÉ, Marc. 2003. El tiempo en ruinas. Ed. Gedisa.

AUGÉ, Marc. 1998. Las formas del olvido. Ed. Gedisa

BAUDRILLARD, J. 1978. Cultura y simulacro. Barcelona: Kairós.

BOHIGAS, O. 1986. Reconstrucción de Barcelona. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid.

CANDEL, Francisco. 1991. Donde la ciudad cambia su nombre. SA Ediciones.

CANEVACCI, M. 1990. Antropologia da comunicação visual. São Paulo: Brasiliense.

CASTELLS, M. 1995. La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional. Madrid: Alianza Editorial.

CASTELLS, M. 2004. La cuestión urbana. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

DE CERTEAU, Michel. (1996:42): La invención de lo cotidiano. El arte de hacer (1aed). Tomo I. México: Universidad Iberoamericana, 1996. Primera edición 1979.

DELGADO, M. 2007. La ciudad mentirosa: fraude y miseria del modelo Barcelona. Catarata

DELGADO, M. 2008. El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos. Barcelona: Anagrama.

HARVEY, David. 2011. Le Droit a la ville, Revue Internationale des livres et des idées. Ed. L'Harmattan.

HAYES, Gary P. 2012. Cómo escribir una Biblia Transmedia. Traducción de Eduardo Prádanos Grijalvo. <http://guionactualidad.uab.cat/wp-content/uploads/2013/01/Como-escribir-una-Biblia-Transmedia.pdf>

JENKINS, Henry. 2003. Transmedia Storytelling. Revista Technology Review.

LEFEBVRE, Henri. (1970:169-170). El derecho a la ciudad. Ed. Historia, ciencia y sociedad.^o

MASSEY, D.S. y DENTON, N.A. 1993. American Apartheid: Segregation and the

making of the underclass. Cambridge: Harvard University Press.

MINGIONE, E. 1996. Urban Poverty in the Advanced Industrial World: Concepts, Analysis and Debates. Urban Poverty and the Underclass: A Reader. Oxford: Blackwell.

MUÑOZ, F. 2008. Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona.

PARDO, J. L. 2004. La banalidad. Barcelona. Anagrama.

PEREC, Georges. 2001. Especie de espacios. Editorial Montesinos.

RIBALTA, Jorge 2016. Barcelona. La Metropolis En La Era De La Fotografia, 1860-2004. RM VERLAG.

RIBALTA, Jorge 2018. El espacio público e la fotografía. La Virreina centre de la imatge.

SASSEN, S. 1999. La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio. Buenos Aires. Eudeba.

SMITHSON, Robert. 1966. Entropía y los nuevos monumentos. Selección de escritos. Alias.

SISTO, V. 2009. Cambios en el trabajo, identidad e inclusión social en Chile: Desafíos para la investigación. Revista Universum.